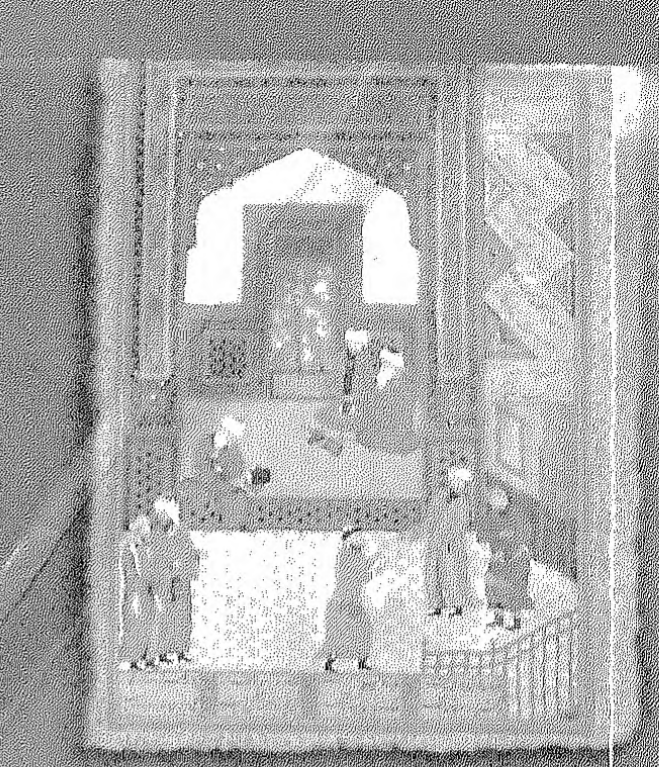
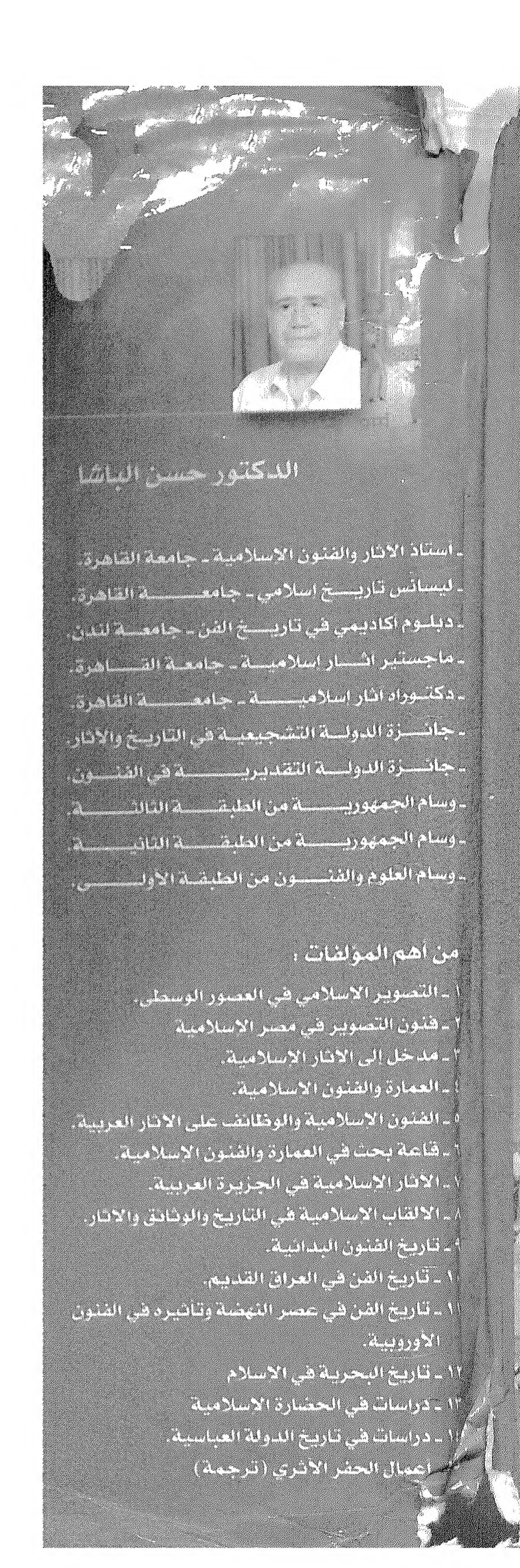


الدكتور حسن الباشا
أستاذ الآثار والفنون الإسلامية
بجامعة القاهرة

موسوعة
العمارة والآثار والفنون الإسلامية

المجلد الثالث

أوراق شرقية



الدكتور حسن الباشا

- استاذ الاثار والفنون الاسلامية - جامعة القاهرة.
- ليسانس تاريخ اسلامي - جامعة القاهرة.
- دبلوم اكاديمي في تاريخ الفن - جامعة لندن.
- ماجستير اثار اسلامية - جامعة القاهرة.
- دكتوراه اثار اسلامية - جامعة القاهرة.
- جائزة الدولة التشجيعية في التاريخ والاثار.
- جائزة الدولة التقديرية في الفنون.
- وسام الجمهورية من الطبقة الثالثة.
- وسام الجمهورية من الطبقة الثانية.
- وسام العلوم والفنون من الطبقة الاولى.

من أهم المؤلفات :

١ - التصوير الاسلامي في العصور الوسطى.
٢ - فنون التصوير في مصر الاسلامية
٣ - مدخل الى الاثار الاسلامية.
٤ - العمارة والفنون الاسلامية.
٥ - الفنون الاسلامية والوظائف على الاثار العربية.
٦ - قاعة بحث في العمارة والفنون الاسلامية.
٧ - الاثار الاسلامية في الجزيرة العربية.
٨ - الالقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والاثار.
٩ - تاريخ الفنون البدائية.
١٠ - تاريخ الفن في العراق القديم.
١١ - تاريخ الفن في عصر النهضة وتاثيره في الفنون الاوروبية.
١٢ - تاريخ البحرية في الاسلام
١٣ - دراسات في الحضارة الاسلامية
١٤ - دراسات في تاريخ الدولة العباسية.
- اعمال الحفر الاثري (ترجمة)

موسوعة

العمارة والآثار والفنون الإسلامية

الدكتور حسن الباشا
أستاذ الآثار والفنون الإسلامية
بجامعة القاهرة

موسوعة
العمارة والآثار والفنون الإسلامية

المجلد الثالث

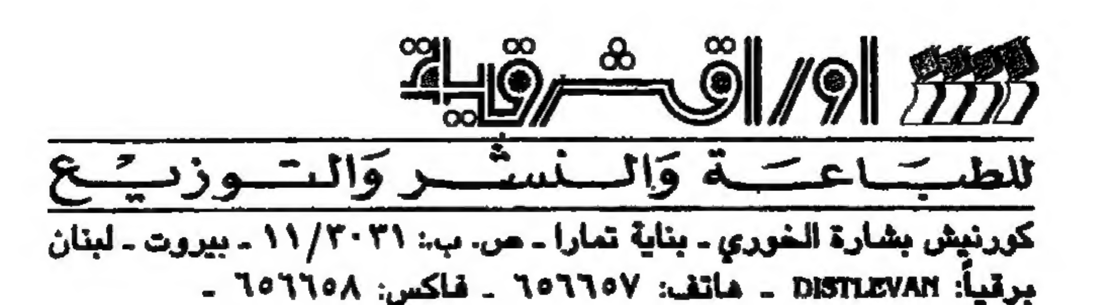
أوراق شرقية

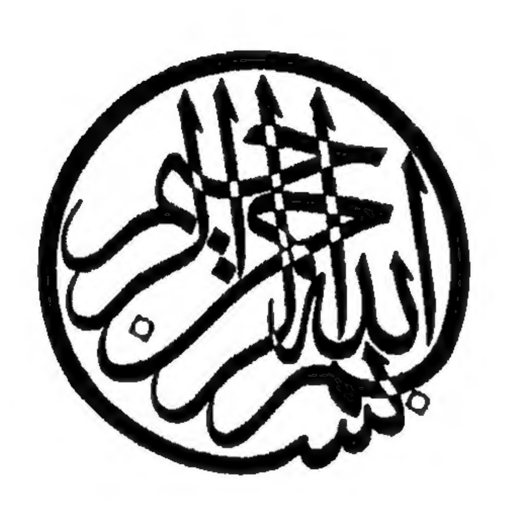
العمارة والآثار والفنون الإسلامية

المجلد الثالث

الطبعة الأولى

١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م





فهرس المجلد الثالث
بحوث باللغة العربية

ـ التصوير الإسلامي:

- الخط العربي:

التصوير الإسلامي

صور المناظر الطبيعية

في قبة الصخرة بالقدس وفي المسجد الأموي بدمشق(*)

تميَّز التصوير الإسلامي ممنذ البداية برسم المناظر الطبيعية التى لا تتمثل فيها الرسوم الأدمية أو الرسوم الحيوانية في بعض الأحيان، ولقد أقبل المسلمون على رسم المناظر الطبيعية المجردة من الكائنات الحية تحدوهم إلى ذلك دوافع مختلفة.

وربما كان أقوى الدوافع ـ في تجريد الصور من الكائنات الحية، والاقتصار على المناظر الطبيعية ـ هو الدافع الديني: ذلك أن رجال الدين المسلمين في العصور الوسطى ـ بالرغم مما شاع بينهم من تحريم الصور ـ لم يجدوا غضاضة في تصوير المناظر الطبيعية من جبال وأشجار وأنهار وعمائر؛ طالما خلَت من تصوير ما ليس فيه روح، وقد اعتمد رجال الدين في ذلك على حديث البخارى عن سعيد بن أبي الحسن إذ قال:

«كنت عند ابن عباس رضى الله عنهما إذ اتاه رجل، فقال: «يا ابن عباس! إني إنسان إنما معيشى من صنعة يدى، وإنى أصنع هذه التصاوير».

فقال ابن عباس: «لا أحدثك إلا ما سمعت من رسول الله ﷺ، سمعته يقول: «من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبداً». فربا الرجل ربوة شديدة، واصفر وجهه. فقال: «ويحك إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر، وكل شيء ليس فيه روح».

ومن المحتمل أن تصوير المناظر الطبيعية قد اعتبر من الأمور التى رغّب فيها الإسلام. ألم يامر القرآن بتأمل الطبيعة، والنظر في ملكوت السماوات والأرض، وتمثُّل قوة الله العليّ القدير ﴿الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ﴾.

﴿أَفَلَمْ يَنظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِن فُرُوجٍ (٦) وَالْأَرْضَ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ (٧) تَبْصِرَةً وَذِكْرَىٰ لِكُلِّ عَبْدٍ مُّنِيبٍ (٨) وَنَزَّلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً مُّبَارَكًا فَأَنبَتْنَا بِهِ جَنَّاتٍ وَحَبَّ الْحَصِيدِ (٩) وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَّهَا طَلْعٌ نَّضِيدٌ (١٠) رِّزْقًا لِّلْعِبَادِ وَأَحْيَيْنَا بِهِ بَلْدَةً مَّيْتًا كَذَٰلِكَ الْخُرُوجُ (١١)﴾.

﴿وَآيَةٌ لَّهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ (٣٧) وَالشَّمْسُ تَجْرِي لِمُسْتَقَرٍّ لَّهَا ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ (٣٨) وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ (٣٩) لَا الشَّمْسُ يَنبَغِي لَهَا أَن تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ (٤٠)﴾.

وانظر كيف صوَّرت آيات القرآن الكريم روائع المناظر الطبيعية من: ﴿كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ﴾، ومن سحاب يؤلف الله بينه ﴿ثُمَّ يَجْعَلُهُ رُكَامًا فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ﴾.

(*) مجلة المجلة العدد٣٢، ذو القعدة ١٣٧٨هـ/يونيو ١٩٥٩م.

ولأمرٍ ما كان أقدم ما وصلنا من صور إسلامية مؤرخة هي صور لمناظر طبيعية رسمت في أماكن مقدسة، ونقصد بذلك رسوم الفسيفساء في قبة الصخرة بالقدس، وفي جامع بني أميّة بدمشق.

وقد تم بناء قبة الصخرة (لوحات 42 ـ 54) وزخرفتها في سنة ٧٢هـ (٦٩١ ـ ٦٩٢م) في عهد عبد الملك بن مروان. ويؤرخ هذه الزخارف كتابة أثرية بالفسيفساء تحفُّ بأعلى رسوم المثمّن الأوسط (لوحات 49 ـ 50)، وتقرأ هذه الكتابة كما يلي:

«... بنى هذه القبة عبد الله: عبد الله الإمام المامون أمير المؤمنين في سنة اثنتين وسبعين...».

ومن المعروف أن الخليفة العباسي المامون قد أجرى بعض الإصلاحات في هذه القبة، ومن ثم فإنه من الواضح أن وضع اسم المامون بديلاً من اسم عبد الملك قد تم بهذه المناسبة؛ غير أنه فات العمال الذين أشرفوا على الترميم أن يغيروا التاريخ الأصلي.

وتتألف فسيفساء قبة الصخرة من فصوص صغيرة أو مكعَّبات دقيقة من الزجاج ومن الحجر ومن صفائح من الصدف؛ وقد الصقت هذه الفصوص بنظام على طبقة من الجص بحيث صارت مسطحة؛ أما الفصوص المذهبة والمفضضة فقد الصقت بميل حتى تعكس الضوء، ويزداد بريقها وتألُّقها.

وقد استطاع الفنانون ـ عن طريق التاليف بين الفصوص الملونة بالوان مختلفة ـ أن يحققوا الرسوم المختلفة على جدران قبة الصخرة ودعاماتها بدقة وإتقان وجمال، وقد صممت الرسوم بحيث توافق المساحات المعمارية، ومن هنا انسجمت مع التصميم المعماري، وصارت تؤلف مع البناء وحدة متماسكة.

وعلى الرغم من أن هذه الرسوم تمثِّل بصفة رئيسية زخارف نباتية (لوحات 49 ـ 54)، فإن بعض هذه الرسوم تقرب هيئتها في بعض الأجزاء من المناظر الطبيعية (لوحات 51 ـ 53)، بحيث تصبح أقرب إلى صورة طبيعية منها إلى وحدة زخرفية. وتقع رسوم هذه المناظر الطبيعية على بعض جوانب الأكتاف الداخلية في المثمّن الأوسط؛ حيث المساحات ضيقة وطويلة، وهي أشبه ما تكون باللوحات أو المصورات وهذه الصور قريبة من الطبيعة (لوحات 52 ـ 55) فتمثل نخلاً أو أشجاراً (لوحات 51 ـ 53) ذات جذوع وسيقان تتوِّجها أغصان وسعف بعضه قد كثفت أوراقه، وأثقله حمله فناء به، وبعضه قد خفَّت أوراقه، وصلُب عوده، فانطلق يشق الفضاء، وبعضه قد التوى على نفسه كأنّما قد هبَّت عليه ريح عاصفة. ومن خلال السعف والأغصان تدلَّت الفاكهة على هيئة عناقيد من العنب أو عراجين من التمر: منها الممتلىء الثقيل، ومنها الفارغ الخفيف.

ومع ذلك فإن هذه الرسوم الطبيعية لا تخلو من طابع زخرفي، فقد يزخرف أحياناً ساق الشجرة، أو يكسى جذع النخلة بفصوص من الجواهر أو باشكال هندسية كالمربعات والمستطيلات، وأحياناً أخرى تحلُّ محل العراجين زخارف من حبَّات اللؤلؤ، وطوراً تُرسَم الفاكهة باللون الذهبي البرّاق، وطوراً آخر تتشابك الأغصان تشابكاً زخرفيّاً؛ كما تنتثر في معظم الأحيان بين الأغصان فصوص مذهَّبة أو مفضَّضة تضفي على الصورة بريقاً زخرفيّاً يأخذ بالأبصار.

ومن الرسوم الطبيعية في قبة الصخرة:

صورة على الجانب الأيسر الداخلي من أحد أكتاف المثمّن الأوسط، تمثّل نخلة تحفُّ بها من الجانبين نخلتان صغيرتان رُسِمتا بحيث تملآن الفراغ بجانبي النخلة الكبيرة، وتحققان التوازن في الصورة. ويلاحظ أن جذعي النخلتين الصغيرتين قد رُسم لِحَاؤهما على هيئة أقواس متوالية، في حين رسم لحاء جذع النخلة الكبيرة الوسطى على هيئة مستطيلات متجاورة رأسية، يعلو بعضها فوق بعض في صفوف متتالية، ومن ثم تحاشى الفنان التكرار الممل، وأكّد التوازن بين الجانبين.

وفي الصورة توازنٌ آخر يتحقق في التقابل بين حركة سعف النخلة الأخضر المنطلق إلى أعلى وحركة زوجي العناقيد ذات الألوان: الأخضر والأحمر واللؤلؤي وهما يخرجان من عذق ذهبي، ويتدليان إلى أسفل حتى يكاد كلاهما يمس سعف النخلتين الصغيرتين.

وعلى الجانب الأيسر من كتف آخر رسِمت زيتونة تشابكت أغصانها، وتكاثفت أوراقها، وزخرفت ساقها بأشكال مربعة وبيضاوية وبرسوم من حبّات اللؤلؤ. وتبدو أوراق الزيتونة المتكاثفة ذات ألوان داكنة، وتتناثر فوقها أوراق صغيرة طويلة بألوان قاتمة؛ وليس بهذه الشجرة رسوم فاكهة، غير أن بعض الفصوص المذهبة تلمع بين أوراقها.

وإلى جانب رسوم النخيل والأشجار رسم الفنانون في قبة الصخرة منظراً طبيعيّاً مختلفاً يمثل أجَمَة من القصب (لوحة 51). والرسم قريب جدّاً من الطبيعة، وقد عنى الفنانون بالتعبير عن التكتل، وبتوزيع الضوء والظل، وبتحقيق بعض التفاصيل الطبيعية الدقيقة مثل رسم العروق الطفيلية التي تلتفُّ حول أسفل السيقان، وبإظهار وريقات القصب الخضراء دقيقة خفيفة متموجة، يداعبها هبوب النسيم، وباستخدام فصوص رمادية صغيرة في التعبير عن أطراف العيدان تعبيراً طبيعيًّا.

أما رسوم الفسيفساء في الجامع الأموي (لوحات 495 ـ 501) بدمشق فتفوق رسوم قبة الصخرة من حيث صور المناظر الطبيعية، وإن شابهتها من حيث الأسلوب والصناعة.

وقد تم بناء الجامع الأموي في عصر الوليد ابن عبد الملك حوالي سنة ٩٦هـ (٧١٥م)؛ وترجع الصور إلى هذا العصر.

ولقد أشار كثير من الكتّاب القدماء إلى هذه الرسوم، وتحدثوا عن موضوعاتها، وأشادوا بجمالها وحسنها. وقد وصفها المقدسى بأن رسومها كانت صور أشجار وأمصار، وأنه قلَّ أن تذكر شجرة أو بلد إلا مُثِّلت على حيطان الجامع.

وذكر البدريُّ في كتاب «نزهة الانام في محاسن الشام» ـ نقلاً عن بعض المؤرخين ـ أن الصور كانت تمثل صفات البلاد والقرى، وما فيها من العجائب، وأن الكعبة صوِّرت فوق المحراب، ثم صوِّرت باقي البلاد عن يمينها وعن شمالها، وبينها الأشجار بما عليها من ثمار وأزهار.

وأورد النويرى في كتابه «نهاية الأرب في فنون الأدب» قصيدة لبعض الشعراء يصف فيها هذه الفسيفساء وما تشتمل عليه من صور جميلة، وقد جاء فيها:

إذا تفكَّرت في الفصوص وما
فيها تيقَّنت حِذْقَ واضعها
أشجارها لا تزال مثمرة
لا ترهب الريحَ في مدافعها

كـانـهـا مـن زمـرّدٍ غُـرسـت
في أرض تِبْر تغشي بفاقعها
فيها ثمار كأنها ينعت
وليس يُخشى فساد يانعها
تُقْطَف باللحظ لا بجارحة الـ
ـأيدي، ولا تجتنى لبائعها

وعلى الرغم من الحرائق التي خرّبت كثيراً من أجزاء المسجد، والإصلاحات التي أجريت فيه فقد بقي لنا جزء مهمٌ من الفسيفساء القديمة التي ترجع إلى عهد الوليد ابن عبد الملك، ومما ساعد على حفظها سليمة إلى حدّ ما أن الجانب الأكبر منها كان قد كُسِيَ بطبقة من المِلاط حجبته عن الأنظار إلى أن تم اكتشافه في سنة ١٩٢٧م.

وتتألف رسوم فسيفساء الجامع الأموي من موضوعات مختلفة، بعضها يمثل زخارف وأشجاراً على نمط زخارف قبة الصخرة وأشجارها، غير أن أهم هذه الرسوم هي التي اكتشفت في سنة ١٩٢٧م، وذلك لأنها تمثل مناظر طبيعية.

وتقع هذه الرسوم الطبيعية في داخل الجامع على مقربة من مدخله الرئيسي، ويبلغ عرضها أكثر من سبعة أمتار، وتمتد أكثر من ثلاثين متراً، وقد أطلق على هذا الجزء من الفسيفساء اسم «مصوَّرة نهر بَرَدَى»: ذلك لأن هذه المصورة يمتد فيها من اليسار إلى اليمين نهر يشبه في بعض تفاصيله نهر بَرَدى (لوحات 495 ـ 501) الذي يخترق مدينة دمشق، والذي أسهم فيما تنعم به من خصب عجيب، وحدائق غنّاء، ومناظر طبيعية خلاّبة.

ويتكون التصميم العام لهذه المصورة من هذا النهر الذي يجري بأسفلها، وتظهر على جانبه الأيسر في أعلاه قصور وعمائر ذات طوابق، ومن طُرُز مختلفة، ويحفُّ بهذه المباني حدائق مزهرة مثمرة وجبال وتلال؛ وتقوم على ضفة النهر نفسها أشجار ضخمة باسقة تتصل جذور بعضها بمياه النهر عند الخلجان الصغيرة التي حفرتها الأمواج.

وقد صوِّرت مياه النهر باللون الأزرق النقي، يتخلله قليل من اللون الفيروزي واللازوردي والسماوي، وتتناثر على سطح النهر حبّات الزَّبَد التي تتألق على حافة أمواجه بلونها الفضي؛ أما الأشجار الكثيفة ـ التي يمكن أن يميز بينها بعض الأنواع المعروفة في غوطة دمشق كالسَّرو والحور والمشمش والجوز والتين والتفاح ـ فقد لُوِّنت باللون الأخضر بدرجات مختلفة، ترصِّعه بقع مدورة وبيضاوية ذات لون وردي أو أصفر تمثل الفاكهة والأزهار؛ أما الظل الذي حظي بعناية خاصة فقد رسم باللون البنفسجي ببعض درجاته؛ وتقوم الرسوم كلها على أرضية يغلب فيها اللون الذهبي.

وتشاهد عند الطرف الأيسر من النهر مجموعة من المباني بعضها خلف بعض، ربما تمثل قرية من قرى ريف دمشق؛ ويخترق المباني صفٌ من نوافذ صغيرة مستطيلة يمتد أسفل السقف مباشرة، وهي بذلك تشبه البيوت السورية القديمة.

ويمر النهر بمجموعة من القرى وبعدد من الحصون والقصور يقوم بعضها على تلال، وتتخللها الأشجار.

ومما يسترعي النظر أن النهر يصبُّ في مجراه أمام أحد الحصون (لوحات 495 ـ 496) رافد يندفع تحت قنطرة من عقد واحد، ويعتقد أن هذا الجزء من الصورة يمثل جانباً حقيقياً من نهر بَرَدَى: ذلك أن هذا النهر يمر خارج دمشق تحت قنطرة ذات عقد واحد، ولقد كان الفنان هنا واقعياً بالقدر الذي

يسمح به الطابع العام لفنه: إذ صوَّر مياه النهر وقد صُبَّت فيها مياه الرافد فعلاها الزَّبَد، وتناثرت حبيباتها، واختل انسيابها الرتيب، وتعثرت أمواجها المنتظمة المتلاحقة، وارتدَّ بعضها إلى الخلف، وجرى بعضها إلى الأمام، ثم ما لبثت بعد ذلك أن أخذت تنتظم في جريان بدأ سريعاً، ثم أخذ يهدأ شيئًا فشيئًا حتى اشتد بطؤه عند الجانب الأيمن من الصورة.

ويمضي النهر في طريقه فيمر بمجموعة من المباني الفخمة تقوم على ضفة النهر مباشرة، ويحف بها من الجانبين شجرتان يحاذى فرعاهما قمة المباني. ويتقدم هذه القصور بائكة ترتكز على أربعة أعمدة كورنثية ذات قنوات رأسية عريضة (لوحة 501) ويلتف بشكل زخرفى حول عمودين من هذه الأعمدة أفرع ذهَبية من الكرم تخرج منها أوراق زخرفية محوَّرة. وتحمل الأعمدة فوقها قبوة يزخرفها من الباطن شبكة من المعينات؛ وقد وجدت زخارف مماثلة على قبوة في الأروقة العليا في أياصوفيا في الأستانة يرجح أن فسيفساءها ترجع إلى عهد جستنيان في القرن السادس بعد الميلاد. وإلى جانبي البائكة تشاهد مجموعتان متماثلتان من المباني يرتفع، بعضها من وراء الآخر على مستويات متوالية.

ومن الملاحظ أن مصورة نهر بردى ـ بالرغم من ضخامتها ـ قد توافر فيها التوازن: انظر مثلاً النهر الذى يمتد أفقيًا بعرض المصوَّرة توازنه الأشجار الباسقة الصاعدة صعودًا رأسيًا حتى الحافة العليا من المصورة. وتأمَّل العمائر الرشيقة المتأنقة، تقابلها المباني العادية العارية عن الزخارف! ولاحظ كيف ربط الفنان بين الأشجار والعمائر: إذ رسم الأشجار تحفُّ بالعمائر وتحنو عليها بأغصانها، كالأم تحتضن صغارها!

وفضلاً عن ذلك استطاع الفنان أن يرسم وحدات جميلة في ذاتها، وأن يوزعها توزيعًا جميلاً تمتزج فيه روح الواقع بالطابع الزخرفي؛ كما استخدم ألوانًا جميلة زاهية بدرجات مختلفة حقق بفضلها أهدافه من حيث تصوير الواقع تصويرًا زخرفيًا رائعًا.

غير أن الفنان لم تكن لديه أية دراية بقواعد المنظور، على الرغم من عنايته بالتعبير عن مظاهر التجسيم والحركة.

ومن الطبيعي أن يتجلى في هذه الرسوم كثير من التأثيرات الأجنبية ـ شأنها في ذلك شأن غيرها من المنتوجات الفنية ـ ولا سيما تأثيرات من الفن السورى ذى الطابع الهلينستى والبيزنطى؛ ولكن الفنان في حقيقة الأمر قد استمد أغلب عناصره من البيئة السورية بما فيها من طرز معمارية ومناظر طبيعية.

ومن جهة أخرى نلاحظ أن هذه الرسوم ذات طابع جديد: ذلك أنها صور مناظر طبيعية بحتة لا تتمثل فيها أية صورة لكائن حيٍّ سواء أكان إنسانًا أم حيوانًا أم طيرًا: أي أنها صور مناظر طبيعية خالصة تقتصر وحداتها على المياه والنبات والعمائر، ومن ثم تتمشى مع الأحاديث النبوية التي تحرِّم تصوير الكائنات الحية، وتبيح تصوير ما ليس فيه روح، ومن هنا كانت هذه الصور إسلامية في طابعها العام.

وليس من شك في أن هذه الصور قد شهدت للفن الإسلامي بالسبق في رسم المناظر الطبيعية الخالية من صور الكائنات الحية، إذ أن ذلك النوع من التصوير لم

تعرفه أوروبا إلا في العصور الحديثة.

والحق أن صور الجامع الأموي وقبة الصخرة تشهد للفنان في العصر الأموى بإتقان الصنعة، وفهم أسرارها، وبالقدرة على الابتكار، وبالمهارة في التصميم، وبقوة التعبير، وبدقة الوصف.

من مراجع البحث:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب إخراج المرحوم الدكتور زكى محمد حسن.

البخارى: باب بيع التصاوير التي ليس فيها روح وما يكره من ذلك من كتاب البيوع من الصحيح.

البدرى: نزهة الانام في محاسن الشام، صفحة ٤٠.

المقدسى: أحسن التقاسيم، في معرفة الاقاليم، صحة ١٥٧.

النويرى: نهاية الارب في فنون الادب جزء أول صفحة ٣٤٢ ـ ٣٤٣.

Berchem (Marg. Van), The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus. (in «Creswell (K.A.C.), Early Muslim Architecture, I.»).

Berchem (M. Van), Corpus Inscriptionum Arabicarum, Jerusalem, II).

Combe (E). Sauvaget (J.) et Wiet (G), Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.

Lorey (E. de), L'Hellénisme et l'Orient dans les Mosaiques de la Mosquée des Omayades (in «Ars Isiamica, I.»).

تصاوير إسلامية مبكرة من مصر(*)

وصلنا تصاوير مبكرة تمثل أولى مراحل التصوير الإسلامي على البردى والرق والورق، ومما له دلالته أن أقدم أمثلة لدينا من التصوير العربي على الورق أو في المخطوطات وجدت في مصر في الفيوم: ذلك أنه قد عثر بهذا الإقليم على عدد من التصاوير الصغيرة مرسومة على قطع من الورق، وهي محفوظة في مجموعة الأرشيدوق رينر في المكتبة الأهلية في فيينا[1]. وبعض هذه الأوراق عبارة عن أجزاء من مخطوطات عربية مزوقة بالتصاوير، وقد أمكن نسبة بعض هذه التصاوير إلى القرون الإسلامية الأولى.

ومن هذه التصاوير ورقة تشتمل على صورة لمنظر جنسي مؤلف من رجل وامرأة يوضح المتن المصاحب له (سجل رقم Ar. 25613) ويعتقد أن هذا الرسم يتصل من حيث الأسلوب بالرسوم القبطية والحبشية والهلينية. ومن المحتمل أن هذه الورقة ترجع إلى القرن ٣هـ (٩م) وذلك بناء على أسلوب خط الكتابة الموجودة على الورقة نفسها.

وفي المجموعة نفسها تصويرة ذات صلة بالصور المصرية القديمة، وربما ترجع إلى ذات العصر بناء على دراسة أسلوب الخط العربي (سجل رقم Ar. 25612) (لوحة 1301) وهذه التصويرة جزء من ورقة كانت تؤلف الورقة الأخيرة من مخطوطة، وعلى أحد وجهيها نص مكتوب يليه التصويرة التي تتألف من رسم شجرة إلى جانبها بناء مدرج الشكل. ويرى بعض العلماء أن هذه التصويرة ربما ترجع إلى العصر الطولوني (٢٥٤ ـ ٢٩٢هـ/٨٦٨ ـ ٩٠٥م).

والحق أن بالمجموعة تصويرة على ورقة صفراء (سجل رقم Ar. 25615) عليها كتابة يرجع أسلوب خطها إلى نهاية القرن ٣هـ/٩م وبها رسم يمثل رجلاً ملتحيًا يرتدى ملابس طويلة، وإلى جانبه زخارف لولبية تشبه زخارف سامرا والزخارف الطولونية على الخشب والجص مما يؤيد نسبة الصورة إلى عصر الطولونيين.

وعلى الرغم من أن التصوير الطولوني قد احتفظ من غير شك ببعض التأثيرات التى ورثها من عصر الولاة فإنه يرتبط بطراز إسلامي دولي: هو طراز سامرا الذى انتشر من عاصمة الخلافة العباسية فى العراق إلى اقطار هذه الخلافة: ذلك أنه منذ منتصف القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) ظهر

(*) بحث بندوة عن التصوير الإسلامى بكلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة ١٩٥٥.

(١) Frimmel, Zum Funde Von El-Fayum. Zeitschrift Für Kunst und Antiquitätensamler II, Leipzig, 1885, P.242; Thomas W., Arnold and Adolf Grohmann, The Islamic Book, Germany 1929, PP. 1-13, Pls. 1-4.

أسلوب سامرا في هذه الأقطار فى العمارة والفنون التطبيقية كالتحف الخشبية والزخارف الجصية والخزف مع بعض التعديلات المحلية. وقد كانت مصر من الاقطار التى ظهر فيها بشكل واضح أثر طراز سامرا فى العمارة والجص والخزف والخشب. وزاد هذا الأثر منذ أن قدم إلى مصر في سنة ٢٥٤هـ / ٨٦٨م أحمد بن طولون الذى نشأ فى سامراء وحكم مصر فى أول الأمر نائبًا عن بعض أمرائها الاتراك، ثم استقل بحكمها بعد ذلك، وأسس أسرة حكمتها إلى سنة ٣٢٩هـ/ ٩٠٥م(١).

وقد اشتهرت سامرا بأسلوب معين من التصوير المائى على الجص (فرسكو) كشفت الحفائر بعض أمثلته فى بعض عمائر سامراء، لا سيما أجنحة الحريم فى القصر المسمى بالجوسق الخاقانى (لوحات 550 ـ 552) ولقد صور الأستاذ هرتسفلد هذه الرسوم (لوحات 553 ـ 557) ونسخ كثيرًا منها ثم حاول نقلها ولكنها فقدت أثناء الحرب العظمى الأولى (سنة ١٩١٤ ـ ١٩١٨). وهكذا لم يبق لنا من هذه الصور غير جزء ضئيل تطرق التلف إليه، وغير الصور والدراسة التى ضمنها هرتسفلد كتابه المشهور عن صور سامرا(٢).

هذا وقد وصلنا بعض قصاصات عليها صور يمكن نسبتها إلى العصر الفاطمى على أساس المقارنة بمنتجات هذا العصر ـ الذى ازدهرت فيه الفنون ـ بعضها فى مجموعة الأرشيدوق رينر فى فيينا، وبعضها فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وغيره من المتاحف والمجموعات الفنية.

وربما كان أهم هذه التصاوير رسما على ورقة فى مجموعة الأرشيدوق رينر (رقم ٩٥٤) (لوحة 1308) على ظهرها توقيع المصور «أبي تميم حيدرا» وفي أسفل الرسم عبارة بالخط النسخ من أسلوب القرن ٤هـ/ ١٠م. ويمثل الرسم فارسًا منطلقًا بفرسه بسرعة، وعلى رأسه غطاء رأس مخروطى الشكل ويمسك بيده اليمنى رمحًا وباليسرى درعًا. وعلى الرغم من الخطأ الواضح في رسم فخذ الحصان واتصاله بالجسم وتفاصيل أخرى فإنه يتميز ببراعة التعبير عن الحركة السريعة، وعن إحساس التصميم والعزيمة في وجه الفارس.

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تمدنا بتوقيع مصور مصرى من القرون الإسلامية الأولى على إنتاج من عمله.

وبالإضافة إلى أسلوب الخط والرسم فإن الاسم نفسه يحمل في ذاته ملامح فاطمية، ذلك أن الاسمين «تميم» و«حيدرة» من الأسماء التى شاعت فى العصر الفاطمي: فلدينا مثلاً «أبو تميم» كُنية المعز لدين الله أول الخلفاء الفاطميين في مصر، وكذلك «حيدرة» اسم أخ للمعز توفى في مصر سنة ٣٨٢هـ / ٩٩٢م، كما سمى به غيره كثيرون من الأسرة الفاطمية وأعوانها، وبالإضافة إلى ذلك فإن «حيدرة» هو أحد أسماء علي بن أبي طالب جد الفاطميين ورأس المذهب الشيعى(٣).

ومن التصاوير التي يمكن نسبتها إلى بداية العصر الفاطمى تصويرة على ورقة بيضاء في مجموعة الأرشيدوق رينر (رقم ١٣٦٨٢). ومن الواضح أن هذه الورقة قد

(١) دكتور فريد شافعي: زخارف وطرز سامراء مجلة كلية الآداب ديسمبر ١٩٥٠، ص ٢١ـ ٢٣.
(٢) Die Malereien von Samarra.
(٣) Wiet, G. CIA, Egypte, II. Le Caire 1930. P.131.

انتزعت من مخطوطة مزوقة بالتصاوير يعتقد ـ على أساس الخط ـ أنها ترجع إلى القرن ٤هـ/ ١٠م. وتتألف الصورة من رسم كلب أمامه إناء يشبه القلة (لوحة 1303)، ويبدو أن المصور أراد أن يعبر عن ضيق الكلب لعجزه عن الوصول لما في داخل الإناء لطول رقبة الإناء وضيقها وتذكرنا هذه الروح التهكمية بصورة جدارية من باويط ترجع إلى القرن ٥ أو ٦م (المتحف القبطى سجل رقم ٨٤٤١) وهى تمثل جماعة الفيران يتقدمون إلى القط.

وقد عثر بالأشمونين في مصر على قطعة أخرى من الورق حفظت فى مجموعة الأرشيدوق رينر في فيينا (سجل رقم ٢٥٧٥١). وتؤلف هذه الورقة جزءًا من الورقة الأولى في مخطوطة مزوقة بالتصاوير. وكانت الورقة تشتمل على صورة لم يبق منها غير رسم طائرين متقابلين، ورجلين يرتديان ثيابًا فاخرة، أحدهما يجلس على مقعد منخفض، وفى يده اليمنى كأس.

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ورقة عليها تصويرة ترجح نسبتها أيضًا إلى العصر الفاطمى (سجل رقم ١٣٧٠٣) وتشتمل التصويرة على رسم رجلين بينهما زخرفة نباتية فاطمية الطراز ذات زهور وأوراق وأغصان زخرفية فضلاً عن رسم أربعة طيور جميلة (لوحة 1304) ويمسك الرجل الأيمن برمح، وعلى رأسه عمامة فى طرفها شريط عليه كلمة «بركة» وله ذؤابتان من الشعر وشارب يتدلى شطراه. أما الرجل الأيسر فيتمنطق فى وسطه بسيف عليه عبارة «عز وإقبال» وفى يده رمح ويلبس غطاء رأس غريب الشكل، وتتدلى من خصره أشرطة من الجلد أو النسيج تنتهى بحلى هلالية الشكل. وكلا الرجلين تحيط برأسه هالة، ويلتف حول عضديه عصابتان يقرأ فيهما كلمتا «الله» و«بركة»، وفوق الرجلين شريط من كتابة كوفية مزهرة نصها (عز وإقبال للقائد أبى منصر)، ويحيط بالتصويرة إطار من زخرفة مجدولة، ومن المرجح أن الصورة تمثل أميرًا ومعه أحد قواده، وأسلوبها فاطمى واضح وذلك فى طريقة رسم زخارف الثياب، ورسم الوجهين والطيور المتدابرة، فضلاً عن أسلوب خط الكتابة وألفاظها.

وبالمتحف نفسه ورقة أخرى عليها رسوم آدمية تطرق التلف إليها (سجل رقم ٨٠٦٦)، ويظهر فيها بقايا رسوم آدمية تحت عقود (لوحة 1302)، ومن المعتقد أنها ترجع إلى القرن ٤ ـ ٥هـ/ ١٠ ـ ١١م.

وفى مجموعة شريف صبرى ورقة يملؤها رسم آدمى محور، ويحف بالرسم شريط به زخارف نباتية وزخارف هندسية ورسوم طير وحيوان[١]، وقد تطرق التلف إلى الرسم بحيث ضاع كثير من زخارفه فى الإطار وبعض أجزاء الرسم الآدمى، غير أنه من الواضح أن أسلوب التصوير فاطمى متطور بحيث ترجح نسبته إلى القرن ٥ ـ ٦هـ/ ١١ ـ ١٢م.

وفى المجموعة نفسها جزء من ورقة تالفة عليه قسم من صورة يمثل رجلاً ذا لحية قريب الشبه من الصور الفاطمية، وإلى اليمين عبارة تقرأ: «رفع يديه إلى الله يشكره على دوام النعم»[٢] (لوحة 1307). ومن المحتمل نسبة التصويرة إلى العصر نفسه.

(١) Wiet, Une Peinture de XIIe Siècle, Bull. Institut d'Egypte. XXV, PP. 109-118.

(٢) دكتور زكي محمد حسن: أطلس الفنون، شكل ٨٥٥.

التصوير في مصر (*)

فى أحد مجالس الوزير الفاطمى أبى الحسن اليازورى (٤٤٢ - ٤٥٠هـ/١٠٥٠ - ١٠٥٨م) بالقاهرة تطور النقاش بين الرسامين الشهيرين ابن عزيز والقصير إلى تنافس: فتحدى ابن عزيز زميله أنه فى استطاعته أن يرسم راقصة على سطح جدار بحيث تبدو لمن ينظر إليها كأنها خارجة منه، ورد القصير على تحدى زميله بانه يستطيع بدوره أن يرسم الراقصة كانها داخلة في الجدار.

وطلب الوزير من الرسامين المتنافسين أن ينفذ كل منهما تحديه، وفعلاً اتما كلاهما العمل، وكشفا عن صورتيهما، وكم كانت دهشة المشاهدين حين وجدوا أن كلاً منهما قد نفذ وعده بكل دقة: فرسم أحدهما صورة الراقصة بثياب بيضاء على أرضية سوداء فبدت كأنها خارجة من الحائط، ورسم الآخر الراقصة بثياب حمراء على أرضية صفراء فبدت كأنها داخلة في الحائط: أى أن الرسامين قد استغلا تاثير الألوان في خداع النظر.

ويتضح من هذه القصة التى رواها المقريزى فى خططه مدى الاحتفاء بفن التصوير فى القاهرة فى العصر الفاطمى.

القاهرة مركز الخلافة الفاطمية:

وكانت القاهرة في ذلك العصر مركز الخلافة الفاطمية التى استمرت بها من سنة ٣٥٨ إلى ٥٦٧هـ (٩٦٩ - ١١٧١م) وبسطت سلطانها - إلى جانب مصر - على شمال أفريقيا والشام وبلاد العرب واليمن وبعض جزر البحر الأبيض المتوسط، كما خطب باسمها فترة من الزمن فى العراق بل فى بغداد نفسها، كما انتشرت دعوتها الروحية إلى اقطار أخرى مثل إيران وبعض ممالك الهند.

التصوير في العصر الفاطمي:

وقد قدر للقاهرة أن تلعب فى هذا العصر دورًا أساسيًا فى رقى الحضارة والثقافة، وكان من المظاهر الحضارية والثقافية فى القاهرة فى ذلك الوقت ازدهار فن التصوير، وابتكار أساليب جديدة فى مجاله، وكثرة الرسامين ورعايتهم.

وبالإضافة إلى ما أدخلته القاهرة على فن التصوير الإسلامى فى العصر الفاطمى من أسلوب استغلال الألوان فى خداع النظر

(*) بحث بندوة عن التصوير الإسلامى بكلية الآداب جامعة القاهرة، سنة ١٩٦٩.

الذى سبقت الإشارة إليه عرف مصوروها أيضًا بعض حيل المنظور، واستغلوها فى التعبير عن العمق والبروز أو ما يسمى في المصطلح الفنى بالبعد الثالث.

وقد استخدم «المنظور» فى بداية العصر الفاطمى على يد أسرة من الرسامين كان يطلق عليها اسم «بني المعلم».

وقد ازدهر التصوير في القاهرة الفاطمية واتخذ فى تزويق منتجات الفنون التطبيقية المختلفة من خزف ونسيج وأخشاب وغيرها، كما ابتكر الرسامون أساليب جديدة للتعبير.

وقد وجدت هذه الأساليب الجديدة إلى جانب الأسلوب القديم الذى ورثه الفاطميون عن العصر الطولوني والاخشيدي والذى يمت بصلة وثيقة إلى أسلوب التصوير الذى عرف فى مدينة سامرا فى بلاد العراق. ويتميز هذا الأسلوب التقليدى بالتسطح والجمود وبالاعتماد على الخطوط وإلى المبالغة فى الزخرفة.

التصوير بالألوان المائية على الجص:

وقد وصلنا بعض نماذج من الصور المرسومة بحسب هذا الأسلوب كانت تزخرف جدران مبنى يرجع إلى العصر الفاطمى ومرسومة بالألوان المائية على الجص، وقد عثر على هذه الصورة فى سنة ١٩٣٤ أثناء حفائر أثرية أجريت بجوار أبى السعود فى جنوب القاهرة، وتم نقلها إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (٣١٠ ـ ٣١٢).

الرسم بالفسيفساء:

وقد تنوعت وسائل الرسم والزخرفة على الجدران فى العصر الفاطمى: فإلى جانب الرسم بالفريسكو أي بالألوان المائية على الجص استخدم الرسامون أيضًا الفسيفساء أو الرسم بواسطة لصق فصوص من الزجاج الملون على طبقة من الملاط أو «المونة» بعضها إلى جانب بعض بحيث تعبر عن صور الأشياء المطلوب رسمها. وقد وصف عمارة اليمنى في بعض أشعاره بعض الصور الفاطمية التى رسمت بهذه الطريقة. كما جاء فى وصف غليوم رئيس أساقفة صور لزيارة رسولي عمورى ملك بيت المقدس للخليفة الفاطمى العاضد فى سنة ٥٦٢هـ (١١٦٧م) أنهما شاهدا فى قصر الخليفة بعض رسوم الفسيفساء.

صور الحياة الشعبية على خزف القاهرة:

وفضلاً عن الابتكارات التي شهدها فن التصوير فى مدينة القاهرة فى العصر الفاطمى من حيث الأسلوب تميز التصوير أيضًا بابتكارات فى الموضوع. وإذا كان من المتعذر ملاحظة هذه الابتكارات في الصور الجدارية التي وصلتنا نظرًا لندرتها فإننا يمكننا مشاهدتها فى صور الفنون التطبيقية ولا سيما الخزف المزخرف عن طريق الاكاسيد المعدنية الذى بلغ فى القاهرة الفاطمية مستوى عاليًا من جودة الصناعة والأسلوب الفني. وقد وصلنا من هذا الخزف المسمى بالخزف ذى البريق المعدنى نماذج كثيرة يحمل بعضها أسماء صناعها وأشهرهم الخزافان مسلم وسعد.

ومما تجدر ملاحظته فى الرسوم على الخزف الفاطمى أنها تنقسم من حيث الموضوع إلى نوعين يعتبر كل منهما صدى لطبقة من طبقات أهل القاهرة. وأحد هذين النوعين هو النوع التقليدي الذى عرف فى العراق وإيران وغيرهما من اقطار العالم

الإسلامى ويشتمل على رسوم ذات طابع أرستقراطى تمثل مناظر من حياة البلاط والحاشية المترفة والأثرياء ومسراتهم ومتعهم من رقص وعزف وشرب وصيد (لوحات 877 ـ 880). أما النوع الآخر فيشتمل على مناظر مستمدة من حياة العامة وما فيها من كدح ولهو فنجد مثلاً مناظر الحمالين (لوحة 881) أو الشيالين والمصارعة (لوحة 884) والمبارزة بالعصى أو التحطيب (لوحة 883) ومناقرة الديكة (لوحة 882).

ولم يعرف هذا النوع الشعبى من الموضوعات من قبل فى التصوير الإسلامى بصفة عامة سواء فى مصر أو فى غيرها وقد ظهر لأول مرة فى القاهرة فى عصر الفاطميين مما يدل على أن العامة أو أبناء البلد قد صاروا في هذا العصر يهتمون بالفنون، ويفرضون ذوقهم على الفنانين.

ومن الملاحظ أن الصور التى تمثل مناظر البلاط والأثرياء ظلت محتفظة بطابع صور سامرا من حيث الأسلوب الزخرفي المسطح وطريقة معالجة الرسوم الآدمية ولو أن الصور الفاطمية قد صارت إلى حد ما أكثر حيوية وأكثر صدقًا في التعبير عن التجسيم وعن الحركة.

أما الصور التى تمثل الحياة الشعبية فتبدو مفعمة بحيوية دافقة وروح واقعية ومتضمنة تعبيرًا صادقًا عن الأحاسيس والمشاعر وإدراكًا لتفاصيل أجسام الكائنات الحية وطبيعة حركتها.

أثر القاهرة فى التصوير فى صقلية:

ولم ينحصر أسلوب التصوير القاهرى داخل حدودها بل انتشر خارج مصر نفسها، ويظهر هذا الأسلوب بصفة خاصة فى صقلية التى انتقل إليها من غير شك ضمن ما انتقل من القاهرة إلى هذه الجزيرة من تاثيرات فنية ومظاهر حضارية بحكم ما وجد بين القاهرة وصقلية من صلات سياسية وثقافية أثناء خضوع صقلية للفاطميين قبل استيلاء النورمانديين عليها في سنة (٤٦٤هـ/ ١٠٧١م).

وقد بقى هذا الأسلوب بصقلية إلى ما بعد استيلاء النورمانديين عليها ويشاهد أسلوب التصوير القاهرى فى الرسوم التى تزخرف سقف الكنيسة الملحقة بالقصر الملكى والمسماة بالكابلا بالاتينا فى بليرمو بجزيرة صقلية (لوحات 709 ـ 719) وقد شيدت هذه الكنيسة وتمت زخرفتها فى القرن الثاني عشر فى عهد الملك النورماندي روجر الثاني.

ومما يسترعى الانتباه فى هذه الصور أنها مرسومة داخل مناطق يحف بها أشرطة من الكتابة العربية مدونة بالأسلوب الكوفى الفاطمى مما لا يدع مجالاً للشك فى أنها من عمل فنانين من القاهرة أو تدربوا حسب التقاليد الفنية الفاطمية التى وصلت الجزيرة من القاهرة أثناء خضوعها لمصر الفاطمية.

وتحتوى رسوم الكابلا بالاتينا على كثير من الصور ذات الموضوعات المدنية المالوفة فى صور القاهرة الفاطمية مثل صور البلاط والرقص والموسيقى ومجالس الشراب والصيد بالإضافة إلى مناظر مستمدة من الحياة اليومية مثل صور الشيالين والسقائين.

ومعظم هذه الصور له ما يشبهه فى الصور الفاطمية فى القاهرة ولا سيما الصور المرسومة على الخزف.

وليس من شك فى أن صور الكابلا بالاتينا تدل على مدى الأثر الذى تركه فن التصوير القاهرى خارج مصر.

فن التصوير فى قاهرة الأيوبيين والمماليك:

وإذا كانت الصور الجدارية تمثل النوع الأساسى من التصوير الفاطمى فإن قاهرة الأيوبيين والمماليك قد شاهدت ازدهار نوع آخر من التصوير هو التصوير على صفحات الكتب.

ولقد انتقلت القاهرة فى عصر الأيوبيين والمماليك إلى طور جديد من أطوار تاريخها: ذلك أنه فى سنة ٥٦٧هـ (١١٧١م) تم لصلاح الدين الأيوبى القضاء على الخلافة الفاطمية فى مصر وبذلك حل المذهب السنى محل المذهب الشيعى، ودخلت مصر فى مرحلة جديدة من الازدهار الحضارى والثقافى ومن الانتصار السياسى والحربى امتدت أكثر من ثلاثة قرون.

وكان العصر الأيوبى (٥٦٧هـ ـ ٦٤٨/ ١١٧١ ـ ١٢٥٠م) بحق عصر نشاط شامل سرى في أوصال المجتمع القاهرى الذي كان قد انتابه الخمول فى أواخر العصر الفاطمى بسبب القلاقل والدسائس والفتن وضعف الحكام وتناحرهم وغزو الصليبيين للبلاد، وتعتبر الدولة المملوكية (٦٤٨ ـ ٩٢٢هـ/ ١٢٥٠ ـ ١٥١٧م) امتدادًا أو تكملة للدولة الأيوبية، ولقد أفاد مركز المماليك فى مصر أحياؤهم الخلافة العباسية فى القاهرة بعد أن قضى عليها المغول فى بغداد فى سنة ٦٥٦هـ (١٢٥٨م) إذ أتاح ذلك لهم فرصة ادعاء زعامة العالم الإسلامى.

وقد استطاع المماليك أن يصدوا تيار المغول، وأن يكملوا اجلاء الصليبيين عن الأراضي المقدسة فى فلسطين، وأن يقضوا على خطر الإسماعيلية فى الشام، وأن يبسطوا نفوذهم على بلاد الشام وأرمينيا وبلاد العرب وبعض جزر البحر الأبيض كما عنوا بالتجارة والصناعة والعلوم، ولذلك كله كان عصرهم عصر ثراء ورخاء تردد صداه فى فنونهم.

وكان لهجرة كثير من الفنانين إلى القاهرة التى استطاعت أن تدحر الخطر المغولى الذى اكتسح إيران والعراق وهدد غيرها من بلاد العالم أثر كبير فى تطوير فنونها وازدهارها بما فى ذلك التصوير. ولم يصلنا من عصر الأيوبيين والمماليك صور جدارية غير أن المصادر الادبية أشارت إلى استخدامهم للتصوير في زخرفة القصور والعمائر المدنية، كما وصلنا أسماء بعض النقاشين الذين كانوا يزاولون فن التصوير على الجدران فى ذلك العصر.

وبالإضافة إلى الدهانين أو النقاشين أشارت المؤلفات أيضاً إلى أسماء بعض مزوقى المخطوطات بالتصاوير مثل أحمد بن على المصرى الرسام المتوفى سنة ٨١٧هـ (١٤١٤م)، ومحمد بن أحمد المعروف بشمس الدين الرسام الذي كان يزاول نشاطه فى القاهرة فى سنة ٨٨٥هـ (١٤٨٠م).

وقد وصلنا مجموعة من المخطوطات المزوقة بالتصاوير يستدل منها على أن هذا النوع من التصوير ازدهر فى مدينة القاهرة.

والحق أن تصاوير المخطوطات تمثل النوع الرئيسي من التصوير الإسلامى الذي تتضح فيه خصائصه ومراحل تطوره.

ويمثل التصوير فى المخطوطات فى القاهرة فى عصر المماليك فرعًا مهمًا من أفرع مدرسة التصوير العربية التى تعتبر أقدم مدارس التصوير الإسلامية، والتى ظهرت فى العالم الإسلامى فيما بين القرن السابع والقرن التاسع بعد الهجرة (١٣ ـ ١٤م).

وتمتاز التصاوير التى تنتمى إلى المدرسة العربية بخصائص عامة أهمها الطابع العربى والبساطة والروح الزخرفية وعدم الحرص على محاكاة الطبيعة.

ومن الملاحظ أن القاهرة ظلت محافظة على التقاليد العربية فى التصوير حتى القرن السادس عشر الميلادى حين تحول التصوير فى إيران والعراق عن الطابع العربى منذ القرن الرابع عشر نتيجة تأثره بالتقاليد المغولية والصينية التى تغلغلت فى هذين القطرين على أثر حكم المغول لهما، وهكذا ظلت القاهرة المركز الرئيسي فى العالم الإسلامى بالنسبة لتزويق المخطوطات العربية بالتصاوير.

وقد ساعد على احتفاظ مصر بهذه الأهمية ظروف تاريخية واجتماعية مختلفة. ومن هذه الظروف أن نجاة القاهرة من غزو المغول قد أتاح لفن التصوير بها أن يظل بمعزل عن التأثير المغولى الذى أدى إلى تغير أسلوب التصوير فى العراق وإيران تغييرًا جوهريًا، ومن ثم ظل التصوير فى القاهرة عربى الطابع فى خصائصه الرئيسية.

ولقد انفرد التصوير بالقاهرة بخصائص تميزه عن سائر أساليب التصوير العربية في العراق وإيران.

ومن أهم هذه الخصائص المبالغة فى اتخاذ الأسلوب الزخرفى المتانق وطابع الفخامة وعظمة التصميم وقوة التأثير، وتبسيط العناصر والتقليل من عددها، وتكبير حجم الأشخاص والمبالغة فى تحويرهم والتقييد من حركاتهم، والبعد عن الركاكة.

وينسب إلى القاهرة مجموعة من نسخ كتب مختلفة مزوقة بالتصاوير موزعة بين المتاحف ودور الكتب المختلفة.

ومن هذه الكتب نسختان من كتب الحيل الجامع بين العلم والعمل (لوحات 1325 ـ 1326) لابن الرزاز الجزرى تم نسخهما فى القاهرة فى عصر المماليك، ومن المعروف أن الجزرى أتم تاليف كتابه فى سنة ١٢٠٦م، وهو يتضمن وصفًا للآلات المختلفة من ضاغطة ورافعة وناقلة ومتحركة، وقد وصلتنا عدة نسخ مزوقة بالتصاوير من هذا الكتاب.

ومن أهم هذه النسخ مخطوطة محفوظة بمكتبة أيا صوفيا فى اسطنبول قام بنسخها محمد بن أحمد الخطاط فى القاهرة فى شهر صفر سنة ٧٥٥هـ (١٣٥٤م) لأحد أمراء السلطان الصالح صلاح الدين ابن الناصر أحد سلاطين المماليك البحرية. وقد نزعت من هذا المخطوط أجزاء بعضها محفوظ فى متحف اللوڤر في باريس (لوحة 1326)، وبعضها موزع فى بعض متاحف أوروبا وأمريكا، وقد حظيت هذه النسخة بكثير من الدراسات العلمية والفنية.

و تحتفظ مكتبة أوكسفورد بنسخة ثانية من الكتاب نفسه تم نسخها في القاهرة أيضًا في سنة ٨٩١هـ (١٤٨٦م).

وبالإضافة إلى هاتين المخطوطتين وصلنا مجموعة أخرى من مخطوطات الكتب العربية المزوقة بالتصاوير يمكن نسبتها إلى القاهرة أيضًا على أساس مقارنة الأسلوب واستقراء القرائن الاجتماعية والتاريخية المختلفة. وأهم هذه المخطوطات نسخ من كتاب مقامات الحريري (لوحات 1331 ـ 1358)، وكليلة ودمنة (لوحة 1359 و1360)، ودعوة الأطباء لابن بطلان البغدادي (لوحة 1316)، وعجائب المخلوقات للقزوينى وكتاب الحيوان للجاحظ (لوحة 1361)، وكتاب كشف الأسرار لابن غانم المقدسى (لوحات 1362 و1363).

كما ينسب إلى القاهرة أيضًا بعض تصاوير من مخطوطة عن ألعاب الفروسية ثلاثة منها في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (لوحة 1321)، واثنتان في مجموعة شريف صبرى ومجموعة فى أوروبا وتمثل هذه التصاوير رجالا يتبارزون بالعصى إما راجلين أو على ظهور الخيل (لوحة 1322)، كما توضح ألعابا أخرى ترد في متن الكتاب.

وتشهد تصاوير المخطوطات القاهرية بما حققه فن التصوير فى القاهرة فى عصر المماليك من تقدم وازدهار، كما توضح فى الوقت نفسه كيف أن هذه المدينة كانت الملاذ الأخير والحصن الحصين لأسلوب التصوير العربى خاصة بعد أن قضى عليه المغول فى إيران والعراق.

غير أنه في أواخر القرن التاسع الهجرى (١٥م) أخذت الدولة المملوكية ينتابها الضعف والاضمحلال بسبب سوء الحكم وجور المماليك وتدهور موارد التجارة بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح في سنة ٩٠٣هـ (١٤٩٧م) مما كان من أثره أن سقطت الدولة المملوكية فريسة منهوكة القوى أمام الدولة التركية العثمانية الناهضة فى سنة ٩٢٣هـ (١٥١٧م).

التصوير فى العصر العثمانى:

وقد منى التصوير العربى فى القاهرة فى عصر العثمانيين بنكسة كبيرة ومع ذلك استطاع بفضل الروح العربية المتأصلة فى تلك المدينة أن يستمر فترة من الزمن محتفظًا بخصائصه العربية كما يشهد بذلك بعض المخطوطات المزوقة بالتصاوير من تلك الفترة ومن أمثلة ذلك مخطوطة من كتاب قانون الدنيا وعجائبها للشيخ أحمد المصرى فى مكتبة طوب قابوسراى في اسطنبول ومؤرخة سنة ٩٧٠هـ (١٥٦٣م) ومخطوطة من كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزوينى فى مكتبة رضا رامبور ومؤرخة سنة ٩٧٩هـ (١٥٧٢)، ونسخة ثانية من الكتاب نفسه فى المكتبة الأهلية فى ميونخ (لوحة 1324) ربما ترجع إلى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م).

غير أن القاهرة لم تلبث أن تأثرت بأساليب التصوير التركى العثمانى الذى قام على أساس التقاليد الفنية فى كل من آسيا الصغرى والتركستان وإيران بالإضافة إلى التأثيرات الأوروبية.

ومنذ القرن التاسع عشر أخذت التأثيرات الأوروبية تدخل القاهرة أسوة بما كان يحدث فى اسطنبول نفسها وكان من نتيجة ذلك إدخال الرسم بالزيت. وقد استفحل أثر التصوير الأوروبى فى القاهرة منذ الحملة الفرنسية على مصر.

التصويـر الفاطمى (*)

أشـارت الـمـصـادر الأدبـيـة إلـى عـنـايـة الفاطميين بالتصوير، واهتمامهم برعاية المصوّرين، وحرصهم على استدعاء بعض مشاهير المصورين العرب للإقامة بينهم، ورغبتهم فى تزيين مبانيهم بالتصاوير المختلفة. ولقد ذكر المقريزى أن الخليفة الآمر بأحكام الله الفاطمى شيّد ببركة الحبش مَنْظَرَة صوّر فيها عددًا من شعرائه وبلادهم، وكتب فوق صورة كلٍّ منهم أبياتًا من الشعر نظمها الشاعر نفسه يمدح فيها الخليفة، ويصف المنظرة.

وعلى الرغم من الآثار الأدبية التى يُستشَفُّ منها إقبال الفاطميين على التصوير فإن الآثار المادية التي بقيت لنا قليلة ـ اللهم إلا ما يتعلق باستخدام التصوير كعنصر زخرفى فى منتجات الفنون التطبيقية.

وترجع قلة الصور الباقية إلى أن التصوير لم يدخل المساجد؛ وذلك لما وَقَرَ فى نفوس المسلمين فى العصور الوسطى من وجوب إبعاده عن المعتقدات الدينية، ووجوب التحفظ منه ومن أهدافه المنحرفة، ومن ثم اقتصر استخدامه على زخرفة المباني المدنية فقط، ومن المعروف أن هذه المباني المدنية تعرضت للكثير من عوامل الخراب والهدم، كما جرى عليها كثير من التعمير والتجديد على مدى الزمن بحيث فقدت معالمها القديمة، أو حتى زالت تمامًا من الوجود، وذلك شأن المبانى غير الدينية فى المدن التى قدّر لها أن تظل مأهولة حتى العصر الحديث، ومن هنا كان من الطبيعى ألا يصلنا شيء من الصور التى كانت تزخرف المبانى الفاطمية.

ومع ذلك فقد وُفّق علماء الآثار إلى اكتشاف بعض صور تُنْسَب إلى العصر الفاطمى؛ ذلك أنه في سنة ١٩٣٢ قام متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ببعض الحفائر بمدينة الفسطاط؛ وكانت هذه المدينة قد خُرِّبت وهجرها سكانها، فاندثرت معالمها؛ وغطتها الأتربة والأنقاض. وقد كشفت هذه الحفائر بجوار أبى السعود عن بقايا حَمَّام يرجع إلى العصر الفاطمي، قد زخرفت بعض حنايا جدرانه بصور مرسومة بالألوان المائية الحمراء والسوداء على طبقة من الجصّ. وقد نقلت هذه الرسوم إلى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة حيث لا تزال معروضة إلى اليوم[١] (لوحات 310 ـ 312).

(*) مجلة «المجلة»، العدد ٣٥، ربيع الثانى ١٣٧٩هـ/نوفمبر ١٩٥٩م.

(١) أورد الأستاذ الدكتور محمد مصطفى في مقاله «تصوير الحياة اليومية في الفن المصرى الإسلامى» المنشور فى العدد «المجلة» صورة لأحد هذه الرسوم.

ومما يسترعى النظر فى هذه الرسوم أنها كانت تزخرف بعض الحمامات، والحق أن المسلمين أقبلوا على زخرفة الحمامات بالصور المختلفة حتى إن كثيرًا من الصور التى وصلت إلينا كانت تزخرف جدران حمامات؛ كما ورد فى المصادر الأدبية ذِكْر كثير من الحمامات التى زينت حيطانها بالصور، ومن ذلك حمام سيف الدين بدمشق الذى وصف صوره الشاعر عمر بن مسعود الحلبى الشهير بالمحار بأبيات جاء فيها:

وخطٌّ فيه كل شخص إذا
لاحظْتَهُ تحسبه ينطقُ
ومثّل الأشجار في لونها
وليتها لو أنها تورِقُ
أطيارها من فوق أغصانها
بودّها تنطقُ أو تزعقُ
وهيئة الملك وسلطانه
وجيشه من حوله يحدق
هذا بسيفٍ وله عبسةٌ
وذا بقوسٍ وبه يعلقُ

ولقد شاع تزويق الحمامات بالصور حتى شدّد الفقهاء فى العصور الوسطى فى التنبيه إلى ما في ذلك من حرمة، وإلى الحث على إزالة الصور من الحمامات؛ فقال أحمد بن حنبل ـ مثلاً ـ:

«إن الإنسان إذا دخل الحمام، ورأى فيه صورة فينبغي أن يحكها، فإن لم يقدر خرج».

على أنه لم يكن يقصد من الصور فى الحمامات الزخرفة فحسب، بل كان يقصد منها أيضًا فوائد صحية ونفسية، ولقد زعم بعض المؤلفين أن الاستحمام يحلّل القوى الثلاث في الإنسان: القوة النفسية، والقوة الحيوانية، والقوة الطبيعية؛ وأن النظر إلى الصور المختلفة يقوى هذه القوى الثلاث: فالنظر إلى صور المودة ومجالس الطرب يقوى القوة النفسية، وتأمل صور القتال والحرب والصيد يقوى القوة الحيوانية، ومشاهدة صور البساتين والأشجار والأزهار وأشباهها تقوى القوة الطبيعية، ومن ثم كانت زخرفة الحمامات بمختلف الصور تساعد المستحم ـ في زعمهم ـ على تقوية قواه الثلاث، واستعاضة ما فقد منها.

وبالإضافة إلى الرسوم الحائطية امتدَّ نشاط المصورين في العصر الفاطمى إلى ميدان تزويق المخطوطات بالتصاوير، وإذا كان لم يصلنا مخطوطات مزوّقة من هذا العصر فإنه قد عثر على بعض قطع من الورق عليها تصاوير صغيرة تنسب إلى الفاطميين. وقد اكتشف الجزء الأكبر من هذه التصاوير فى إقليم الفيوم بمصر، وحفظ فى مجموعة الأرشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية في فيينا (لوحة 1308).

ومن التصاوير التى تنسب إلى العصر الفاطمى تصويرة (لوحة 1304) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجّح أنها تمثل أميرًا شابًا ومعه أحد قواده، ويمتد فوق صورة الرجلين شريط من كتابة كوفية مزهرة نصها: «عز وإقبال للقائد ابي منصـ...».

وتتفق هذه التصويرة مع الصور المرسومة على الجصّ فى الحمام الفاطمى فى عدة أمور: منها طريقة رسم زخارف الثياب، ورسم الوجه، وأسلوب رسم عمامة الرجل فى يمين الصورة، ورسم الطيور المتدابرة.

وبالمتحف البريطاني ورقة عليها رسم شعبى يمثل معركة حربية (لوحة 1309)، ربما يرجع إلى القرن الخامس أو السادس

الهجرى (الحادي عشر أو الثاني عشر الميلادى). ويشاهد فى الرسم مهاجمة قلعة وقف على أسوارها وأبراجها حماتها يدافعون عنها بالسهام، فى حين يتصارع الفرسان حولها بالحراب والسيوف؛ ويلاحظ البعض وقد أصابته ضربات قاتلة فسقط من فوق ظهر فرسه. وليس فى الرسم أية مراعاة لقواعد المنظور أو للتناسب: إذ يرسم الحصان - مثلاً - فى حجم القلعة؛ كما تبدو رسوم الخيل على هيئة لعب الأطفال. غير أن الرسم لا يخلو من الحيوية ومن التعبير عن شيء من الحركة.

ولم يقف فنُّ التصوير العربى الفاطمى عند حد مصر وسورية، ولكنه انتشر أيضًا مع انتشار نفوذ الفاطميين وحضارتهم. ولقد تردد صدى هذا الفن في بليرمو بجزيرة صقلية حيث زخرفت جدران «الكاپلاپالاتينا» (لوحات 709 - 717) بصور من الطراز العربي الفاطمي.

ولقد تمت زخرفة هذه الكنيسة فى عهد الملك روجر الثاني الذي كان مشغوفًا بالحضارة العربية، وقرب إليه العلماء العرب، وعلى رأسهم أعظم جغرافيي العصور الوسطى قاطبة: أبو عبد الله محمد بن محمد الإدريسي الذى أهدى إليه كتابه العظيم: «نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق»، ومما اشتهر عن هذا الملك أنه كان يتزيّا بالزيّ العربي؛ واشتمل رداء تتويجه على زخرفة مؤلفة من كتابة عربية.

وليس من شك فى أن الصور ذات الطابع المدنى فى «الكاپلاپالاتينا» قد قام بعملها فنانون من العرب: ذلك أن هذه الصور يحفُّ بها أشرطة من الكتابة العربية، كما أن هذه الصور تتبع التقاليد الفنية الفاطمية سواء من حيث الموضوع أو الأسلوب. وهي لا تشبه فقط الصور المائية الفاطمية المرسومة على الجص، ولكنها تشبه أيضًا صور الفنون التطبيقية كرسوم التحف الخزفية والخشبية.

وتشتمل هذه الرسوم على كثير من الصور التى تمثل موضوعات اجتماعية، وكذلك على صور الحيوان والطير في أوضاع متماثلة، أو في حالة انقضاض بعضها على بعض، فضلاً عن زخارف نباتية من النخل والازهار وأوراق الشجر والفاكهة. ويحدُّ الصور إطارٌ من حبّات اللؤلؤ.

ومن الرسوم التي تسترعى النظر فى زخارف «الكابلابالايتنا» في بليرمو صورة فوق أرضية نباتية تمثل صيادًا على صهوة جواد، ويشاهد الصياد يحمل على يده اليمنى طائرًا من طيور الصيد، ويشير إليه بسبابة اليد اليسرى، وقد شاع رسم هذا الموضوع فى العصر الفاطمى: إذ ظهر فى الرسوم المحفورة فى الخشب فى حجاب الهيكل فى كنيسة الست بربارة، وقد نقل هذا الحجاب الذى يرجع إلى العصر الفاطمى إلى المتحف القبطى بمصر القديمة، كما صور هذا الموضوع أيضًا فى الالواح الخشبية الفاطمية التي عثر عليها في انقاض بيمارستان قلاوون (لوحات 1099 - 1201)، ومن جهة أخرى يلاحظ أن هذه الصورة قريبة الشبه من صورة على صحن من الخزف ذى البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (لوحة 878). والشبه هنا واضح من حيث الموضوع، وأسلوب رسم بعض الاوضاع.

وقد شاع في رسوم «الكابلابالاتينا» تمثيل موضوع الشرب، وهو من الموضوعات

المألوفة أيضًا في الفن الفاطمي ومن هذه الرسوم صورة تمثل إنسانًا جالسًا وفي يده اليمنى كأس، وفى اليسرى زهرة ويتدلّى فوق جبهته وصدغيه خصلات من الشعر، وتحفُّ برأسه هالة، ويكسو الرداء الذى يرتديه زخارف تتألف من وحدة متكررة، ويحفُّ بالصور إطار من حبات اللؤلؤ.

وتتفق هذه الصورة مع صورة الحمّام الفاطمي (لوحات 310 ـ 312)، في كثير من المظاهر: من ذلك شكل الكأس، وأوضاع اليدين، والإطار المنقّط، والهالة حول الرأس، وزخرفة الرداء، وإحدى الخصلات المتدلية على الجبهة، والجسم المواجه، والنظرة الجانبية، وطريقة رسم معالم الوجه، فضلاً عن الأسلوب المسطح المعتمد على الخطوط، وعدم الدقة فى رسم جسم الإنسان.

ومن صور الشرب في «بليرمو» صورة تمثّل سيدة جالسة وقد أمسكت في كلٍّ من يديها كأسًا، وتشبه هذه الصورة ـ من حيث طريقة الجلسة، ومن حيث تحديد النصف الأسفل من الصورة بخط واحد متصل ـ صورة مرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، عليه إمضاء «جعفر» الذى «زوّقه»[1] (سجل رقم ١٣٤٧٨) (لوحة 876).

وبالإضافة إلى الصور التى تمثل موضوع الشرب زخرفت «الكاپلاپالاتينا» بصور تمثل موسيقيين وموسيقيات، وقد شاع تصوير هذا الموضوع أيضًا في الفن الفاطمي، ومن أمثلة ذلك الصور المحفورة على الألواح الخشبية الفاطمية التى عثر عليها فى أنقاض بيمارستان قلاوون، والتى سبقت الإشارة إليها، وبعض الصور المرسومة على الخزف الفاطمى ذي البريق المعدنى ومن ذلك صحن محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (لوحة 877).

وإلى جانب موضوع الموسيقى ظهرت فى «بليرمو» صور تمثل موضوع الرقص، وهذا أيضًا من الموضوعات المعروفة فى الفن الفاطمى. ومن صور الرقص فى «بليرمو» صورة مرسومة على أرضية بها زخارف نباتية تمثل حوريتين ترقصان وهما في وضع متماثل، وقد تشابك ذراعاهما، ووضعت كلٌّ منهما يدها على رأس زميلتها، وتماسكت يداهما الأخريان. ولقد مثل موضوع الرقص في الخزف الفاطمى، كما ظهر على الألواح الخشبية التي يرجح أنها كانت قد انتزعت من أحد القصور الفاطمية (لوحات 1099 ـ 1201)، وكذلك على بعض التحف العاجية التى ترجع إلى العصر الفاطمى.

وتشبه صورة الراقصتين فى «الكابلاباالاتينا» فى «بليرمو» رسما عثر عليه فى أجنحة الحريم بقصر الجوسق الخاقانى بسامرا (لوحات 553 ـ 557) وتتفق الصورتان ـ فضلاً عن الموضوع والأسلوب العام ـ فى وضع الراقصتين المتماثل حول رسم زخرفي، وفى تشابك الذراعين، وفى طريقة رسم الحزام أسفل البطن.

ومن رسوم «بليرمو» التى لها ما يشابهها فى رسوم سامرًا. صورة تمثل

(١) أشار المرحوم الدكتور زكى محمد حسن فى مقاله «تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى» فى مجلة كلية الآداب ـ ديسمبر سنة ١٩٥١ صفحة ٩٩ إلى كلمة «جعفر». ولقد استطعت أن أقرأ كلمة «زوقه» التى تناثرت حروفها على سطح الصحن.

رجلاً يحمل فوق رأسه برميلاً؛ وتشبه هذه الصورة رسمًا من سامرًا يمثل شخصًا يحمل فوق كتفيه حيوانًا.

ومن الواضح أن الصور الفاطمية تعتبر صدى قويًا للصور التى عثر عليها فى أجنحة الحريم فى قصر الجوسق الخاقانى بسامرًا (لوحات 553 - 557) إذ يكاد يكون من المتعذّر أن نلاحظ أي خلاف جوهرى بينهما. فمن حيث الأشكال والزخارف يلاحظ - مثلاً - فى صورة الحمام الفاطمى أن الثوب الذى عليه زخرفة من وحدة متكررة، والهالة الكاملة الاستدارة، وأشكال الرؤوس، ورسوم الطير، والزخارف النباتية، والإطار الذى يشتمل على حبات اللؤلؤ: كلها لها ما يماثلها فى رسوم سامرًا. وبالإضافة إلى ذلك فإن الوشاح حول ظهر الشاب القاعد فى صورة الحمام الفاطمى يشبه - فى طريقة وضعه - الوشاحين حول ظهر الراقصتين في سامرًا، وإن كان الوشاح فى الصورة الفاطمية مرسومًا بأسلوب أقل واقعية؛ إذ أنه شبه معلَّق في الهواء، فى حين أن وشاحى الراقصتين فى سامرًا يتدلّيان إلى أسفل بشكل واقعي.

أما من حيث الأسلوب فيتضح فى الرسوم الفاطمية أسلوب سامرًا نفسه: وهو المسطح ذو الطابع الزخرفى المعتمد على الخطوط، والبعيد عن الواقعية.

ومن جهة أخرى يلاحظ أن الصور الفاطمية يبدو فيها التأثر الواضح بتقاليد الفن الساساني - شأنها فى ذلك شأن صور سامرًا. والواقع أن الدولة الفاطمية قد أحيت كثيرًا من المراسم الفارسية القديمة، واعتمدت اعتمادًا كبيرًا على الفرس: سواء فى نشر دعوتها، أو فى القيام بأعباء الحكم والإدارة، كما اعتبرت بلاد الفرس منطقة من مناطق نفوذها المذهبى.

وأخيرًا يمكن اعتبار أسلوب الصور الفاطمية مقدمة للأسلوب الذى ظهر - على مقياس أصغر - فى تصاوير المخطوطات الإسلامية المزوّقة فى القرن الثالث عشر الميلادى: ذلك أنه يلاحظ فى الصُور الفاطمية بعض المميزات المشتركة: مثل طريقة الجلسة، والهالة المستديرة حول الرأس، والرداء الخالى من الطيّات والمكسو بوحدات زخرفية متشابهة، والعصابة حول العَضُد، وذلك بالإضافة إلى الأسلوب المسطح الذى لا يعبر عن العمق أو التجسيم، والمعتمد على الخطوط والألوان ذات الدرجات الواحدة، وعدم الدقة فى رسم جسم الإنسان، والطابع الزخرفي.

من مراجع البحث:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب.

الدكتور زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية.

الدكتور زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية.

الدكتور زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين.

شهاب الدين أحمد بن علي الخيمي الكوكباني: حدائق النمام فى الكلام على ما يتعلق بالحمام. مخطوط.

علاء الدين على الغزولى: مطالع البدور فى منازل السرور.

الغزالى: إحياء علوم الدين.

المحار: ديوان المحار. مخطوط بمكتبة البلدية بالإسكندرية.

المقريزى: المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار.

Arnold (Th.) and Grohmann (A). The Islamic Book.

Gray (B.). A Fatimid Drawing. British Museum Quarterly, XII. PP. 91-96.

Monnerel de Villard (U.). Le Pillure Musulmane des plafonds al Solfilo della Capella Palatina.

Pauty (E.). Les Boits Sculptés d'Eglises Coptes.

Pauty (E.), Les Bois Sculptés jusqu'à l'Epoque Ayyoubide.

Pavloski (A.). Décoration de la Chappelle Palatine, Byzantinische Zeitschrift, II PP. 361-412;

Terzi (A.) La Capella del Real Palazzo di Palermo.

بنـــو المعـــلم(*)

أهم ما يعنينا فى هذا البحث أن نسلط الأضواء على أسرة مصرية عرفت ببنى المعلم اشتغلت بالتصوير فى بداية العصر الفاطمى، ونبغت فيه، وكشفت بعض جوانب هذا الفن، وأنجزت فيه أعمالاً اعتبرها المصورون فى عصرهم من العجائب، كما تتلمذ عليهم مشاهير المصورين الذين نقلوا عنهم أسلوبهم، وساروا على نهجهم، بحيث يمكن أن نقول أنهم أسسوا مدرسة فنية إسلامية فى مصر الفاطمية كان لها فضلها فى ازدهار التصوير فى هذا العصر.

وقد جاء ذكر بنى المعلم فى خطط المقريزى عند الكلام عن جامع القرافة الذى بنته السيدة تغريد زوجة الخليفة المعز وأم العزيز فى الطرف الجنوبى الغربى من القرافة أى فى جنوبى شرقى القاهرة القديمة، والذى صار يعرف فيما بعد باسم جامع الأولياء ثم صار يطلق على بعض بقاياه فى عهد على مبارك اسم حوش الأولياء أو حوش «أبو علي».

وأشار المقريزى إلى ما كان يزوق سقوف هذا الجامع كلها وحناياه وعقوده من زخارف وصور ملونة أسهم فى عملها بنو المعلم المصريون.

ووصلنا وصف إحدى روائع بنى المعلم فى هذا الجامع وهى أنهم رسموا فى قنطرة قوس صورة ستارة مدرجة بدرج وذات عمد مختلفة الالوان، وقد أبدعوا فى هذا الرسم بحيث كانت أجزاء الستارة تبدو للناظر إليها إذا وقف فى أحد المواضع كانها بارزة على هيئة مقرنص، وإذا نظر إليها من موضع آخر كانها مسطحة لا نتوء فيها.

وقد اذهل هذا العمل كثيرًا من المصورين الذين حاولوا استكناه سره، وبذلوا الجهد فى تقليده، ولكن دون جدوى.

ويتضح من وصف الصورة أن بنى المعلم توصلوا إلى معرفة بعض حيل المنظور والتلوين، وأنهم استغلوا هذه الحيل فى التمويه وخداع النظر، وفى التعبير عن العمق والبروز، أو ما يسمى فى المصطلح الفنى بالبعد الثالث.

ومن المحتمل أن بنى المعلم قد تعلموا التصوير على يد ابيهم الذى يرجح أنه اشتهر بلقبه «المعلم» والذي ظل ابناؤه ينسبون إليه.

ومن المعروف أن «المعلم» لقب كان يطلق على مهرة الفنانين والصناع، وقد أطلق في كتابة أثرية على صانع شمعدان كبير من

(*) بحث فى كتاب «القاهرة: تاريخها ـ فنونها ـ آثارها» مؤسسة الاهرام، ١٩٧٠.

البرونز صنع فى سنة ٧٣٠هـ (١٣٣٠م) للأمير قوصون فى عصر الملك الناصر محمد ونقل إلى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة من مدرسة السلطان حسن.

ونظرًا إلى ان بنى المعلم كانوا فى أوج مجدهم الفنى عند بناء جامع القرافة فى أواخر القرن الرابع الهجري «١٠م» فإننا نستطيع أن نرجعهم إلى بداية العصر الفاطمى أى إلى النصف الثانى من القرن الرابع الهجري «١٠م» ومن ثم يمكن اعتبارهم من أهم من وضعوا أسس التصوير الفاطمى.

وقد خلف بنو المعلم مدرسة فنية كان على رأسها تلميذان لهم يعدان من أعظم المصورين المصريين فى العصر الفاطمى: هما الكتامى والنازوك، ولم نعثر حتى الآن على إشارة إلى أى عمل من أعمال النازوك غير أننا اسعد حظًا بالنسبة إلى زميله الكتامى.

ويستدل من اسم «الكتامى» أنه من جماعة الكتاميين الذين قدموا من المغرب مع الفاطميين، وكانوا عماد دولتهم وعصب جيشهم وكان زعيمهم أمين الدولة ابن عمار أول من أسندت إليه الوساطة فى عهد الحاكم بأمر الله.

وإذا لاحظنا أن الكتامى قد تتلمذ على بنى المعلم الذين ذاع صيتهم فى النصف الثاني من القرن الرابع الهجري «١٠م» كما أشرنا إلى ذلك من قبل جاز لنا ان نقرر أنه من المرجح أن الكتامى قد عاش فى أواخر القرن الرابع الهجرى وأوائل القرن الخامس «١٠ ـ ١١م».

وليس من شك فى أن الكتامى قد ورث عن بنى المعلم خبرتهم بأسرار الألوان واستخدامها فى خداع النظر، والتعبير عن العمق والبروز. وقد وصلنا انه رسم فى دار النعمان بالقرافة صورة تمثل يوسف الصديق عاريا فى الجب وجاء انه رسم هذه الصورة بحيث كان يخيل لمن ينظر إليها كان يوسف في داخل الجب فعلاً.

وقد استطاع الكتامى أن يحقق هذا الهدف وأن يموه على المشاهدين بواسطة الألوان: ذلك أنه رسم يوسف باللون الاسمر والجب باللون الابيض، وربما استخدم أيضًا لتحقيق ذلك بعض حيل المنظور.

وبالإضافة إلى ما يقدمه وصف هذه الصورة من دليل على التقدم الذي احرزه الكتامى فى فن التصوير، فإنها تشير في الوقت نفسه إلى الحرية التى كان يتمتع بها المصورون فى ذلك العصر ولا سيما من حيث السماح لهم بتصوير مثل هذا الموضوع.

وربما كانت هذه الحرية هى التى مهدت لازدهار التصوير فى حوالى منتصف القرن الخامس الهجري «١١م» حين ولى الوزارة ابو محمد الحسن اليازورى من سنة ٤٤٢هـ إلى سنة ٤٥٠هـ «١٠٥٠ ـ ١٠٥٨م».

وكان اليازورى من رعاة الفنون، وبخاصة فن التصوير وكان ذواقة للصور، حريصًا على اقتنائها واتخاذها على أثاثه وأدواته وكان يجالس المصورين ويشترك فى مناقشاتهم ويجزل لهم العطاء.

وكان اليازورى ينفق المبالغ الطائلة على التحف المزوقة بالصور: ذكر المقريزى أنه انفق ٣٠,٠٠٠ دينار ليصنع له خيمة كبيرة سميت بالمدورة الكبرى وقد اشتغل في صنعها ١٥٠ صانعًا وفنانًا طيلة تسع سنين. وكانت هذه الخيمة تتكون من ٦٤ قطعة

ويبلغ محيطها ٥٠٠ ذراع وكانت تزخرفها صور الحيوانات والطيور وغيرها من الرسوم والزخارف.

وتذكرنا هذه الخيمة الكبيرة المزخرفة بفسطاط سيف الدولة بن حمدان الذي كان يزدان بصور كثيرة من بينها صور مناظر طبيعية وحيوانات وطيور، وكذلك صورة تمثل الامبراطور البيزنطي ورجاله أسرى بين يدى الحاكم العربى، وقد وصف المتنبى هذه الصورة فى بعض قصائده بقوله:

عليها رياض لم تحكها سحابة
وأغصان دوح لم تغن حمائمه
وفوق حواشي كل ثوب موجه
من الدرسمط لم يثقبه ناظمه
ترى حيوان البر مصطلحًا به
يحارب ضد ضده ويسالمه
إذا ضربته الريح ماج كأنه
تجول مذاكيه وتنأى ضراغمه
وفى صورة الرومى ذى التاج ذلة
لأبلج لا تيجان إلا عمائمه
تقبل أفواه الملوك بساطه
ويكبر عنها كمه وبراجمه
قياما لمن يشفى من الداء كيه
ومن بين أذنى كل قرم مواسمه
قبائعها تحت المرافق هيبة
وانفذ مما فى الجفون عزائمه

وفي عصر اليازورى انتقلت زعامة فن التصوير إلى مصور مصرى يسمى «القصير» وكان فنانًا قديرًا بارعًا فى فنه، خبيرًا بأسراره وأصوله.

وكان من الطبيعى أن يحظى القصير برعاية اليازورى وأن يقوم بأداء بعض الصور له، غير أن القصير كان فنانًا معتدًا بفنه ومهارته، بحيث خيل إلى اليازورى أنه صار يتغالى في تقدير أعماله، ويشتط فى أجرها مما أسخطه عليه، ودفعه إلى البحث عن وسيلة تساعده على التخفيف من غلوائه، وهدى اليازورى تفكيره إلى دعوة ابن عزيز المصور العراقى إلى مصر، وكان أعظم مصورى العراق فى ذلك الوقت حتى أن المقريزى جعل مكانته فى التصوير فى مستوى مكانة ابن البواب فى الخط كما شبه القصير بابن مقلة.

وبقدوم ابن عزيز إلى مصر احتدمت المنافسة بين المصورين العظيمين، وكان اليازورى كثيرًا ما يجمع بينهما فى مجلسه ويحرضهما على التبارى. وحدث فى أحد مجالس اليازورى أن أعلن ابن عزيز ـ متحديًا القصير ـ أنه يستطيع أن يرسم راقصة على حنية، بحيث تبدو لمن ينظر إليها كأنها خارجة منها، فأجابه القصير بأنه يستطيع بدوره أن يرسمها كأنها داخلة فيها.. وإزاء تعجب الحاضرين ورغبة اليازورى اشترك المصوران فى المباراة. وحقق فعلاً كل من المصورين ما وعد به.

ويستدل من الطريقة التى استخدمها القصير المصرى أنه استعمل نفس اللونين اللذين استخدمهما الكتامى من قبله فى صورة يوسف في الجب وهما الأبيض والأسود مما يثبت استمرار مدرسة بنى المعلم وتقاليدهم التي تعلمها منهم الكتامى والنازوك ثم ورثها القصير من بعدهما.

والحق أن اعتماد كل من القصير المصرى وابن عزيز العراقى على الألوان فى سبيل التعبير عن العمق والبروز يدل بوضوح على وحدة التقاليد الفنية فى العالم

العربي مصره وعراقه كما أن استدعاء الوزير المصرى لمصور عراقى وترحيب المصريين به في بلدهم يدل على قوة الصلة بين الشعب العربي مهما اختلفت الاقطار والمذاهب.

أما موقف القصير المصور المصرى من الوزير اليازورى من حيث مبالغته فى تقدير قيمة أعماله له فيدل على أن المصورين المصريين فى ذلك العصر صاروا يعتدون بانفسهم ويفخرون بإنتاجهم الفنى وهذا من علامات النهضة الفنية فى مجال التصوير فى هذا العصر.

وليس من شك فى أن كل هذه الظروف قد أدت إلى ازدهار التصوير ازدهارًا ظهر أثره فيما وصلنا من تحف فنية فاطمية لا سيما من الخزف والخشب .

ولسوء الحظ لم يحتفظ الزمن لنا بأى عمل فى مجال التصوير الحائطى يمكننا نسبته إلى بنى المعلم أو تلاميذهم من المصورين الذين وردت نتف من أخبارهم في المؤلفات الأدبية والذين تخصصوا فى زخرفة الجدران وتزويقها وإن كان قد وصلنا صور جدارية قليلة مجهولة الصانع، وكذلك بعض تصاوير عليها اسم مصورها (لوحات 310 ـ 312).

والواقع أن ندرة الصور الجدارية ظاهرة عامة فى الفن الإسلامي سواء فى العصر الفاطمى أو فى غيره من العصور.. ولكن لا يجوز تفسير ذلك بأن المسلمين لم يعرفوا هذا النوع من الصور أو لم يقبلوا عليها، وإنما يرجع السر فى ذلك إلى أنهم اتخذوا هذه الصور فى مبان كانت بحكم طبيعتها معرضة للاندثار بمرور الزمن ذلك أنه من المعروف أن التصوير قد حظر من دخول المساجد وغيرها من العمائر الدينية الإسلامية وذلك لما وقر في نفوس المسلمين من وجوب أبعاده عن معتقداتهم الدينية خشية الانحراف إلى الوثنية، وذلك على عكس الحال في الديانات الأخرى التى كان أهلها يرحبون باتخاذ الصور فى عمائرهم الدينية بحيث صارت هذه العمائر الدينية كالمعابد البوذية والكنائس المسيحية مثلاً أشبه بمتاحف لكثرة ما يزخرفها من صور ترجع إلى عصور مختلفة.

أما المسلمون فقد اقتصروا على زخرفة العمائر غير الدينية كالقصور والحمامات وهذه ـ على عكس المبانى الدينية ـ أكثر عرضة للتغيير على مدى الزمن، بحيث تفقد معالمها القديمة أو تزول تمامًا من الوجود ويحل محلها غيرها في المدن التي يقدر لها أن تظل ماهولة فترة طويلة من الزمن.

ومن هنا كان من الطبيعى الا يتبقى لدينا إلا القليل النادر من الصور الجدارية الإسلامية ولم يصلنا هذا القليل النادر بفضل الرغبة فى المحافظة على المبانى التى يزخرفها بل على العكس بفضل إهمالها وخرابها.

وتنطبق هذه الحالة تمامًا على الصور الجدارية التى وصلتنا من هذا العصر وهى الوحيدة التى بقيت لنا من العصور المصرية الإسلامية كلها.

وقد عثر على هذه الصور فى سنة ١٩٣٢ أثناء حفائر أثرية أجريت بجوار أبى السعود جنوبي القاهرة إذ كشف عن أنقاض حمام فاطمية يشتمل بعض حنايا جدرانها على صور (لوحات 310 ـ 312) تطرق التلف إليها مرسومة باللون الأحمر والأسود ويتفق علماء الآثار والفنون على إرجاعها إلى القرن

الرابع أو الخامس الهجرى (١٠ ـ ١١م) وقد تم نقل هذه الصور إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

وأكمل هذه الصور وأحسنها حفظًا صورة تمثل شابًا يقعد متربعًا وقد أمسك بيده اليمنى كأسًا وهو يلبس رداء تزينه حليات من زخرفة نباتية حمراء اللون، وحول كل من عضديه شريط وعلى رأسه عمامة ذات طيات وحول الرأس هالة مستديرة ويضع الشاب حول ظهره وشاحًا يخرج طرفاه من تحت الإبطين وينثنيان إلى أسفل مع التعلق فى الهواء ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من الشعر إحداهما فى الخلف والأخرى فى الأمام وجسم الشاب فى وضعة ثلاثية الأرباع. ويحف بالحنية كلها شريط من الكور على هيئة عقد.

وإلى جانب هذه الصورة استطاع العلماء استخلاص بعض صور أخرى (لوحات 310 ـ 312) محطمة من المبنى المتهدم نفسه: منها جزء من صورة يمثل رأس شاب يلتفت إلى اليسار، وآخر يمثل سيدة تتدلى عصابة رأسها إلى اليمين، وصورة في حنية صغيرة تمثل طائرين متقابلين يكاد منقاراهما أن يتماسا وبينهما زخرفة تتألف من أوراق نباتية.

ومن المسلم به أن هذه الصور الجدارية التى عثر عليها فى إحدى الحمامات الشعبية لا يمكن أن تتخذ وحدها مقياسًا صحيحًا لما بلغه فن التصوير الحائطى فى ذلك العصر من تقدم، ولكنها على كل حال مثال منعدم النظير من هذا النوع من التصوير الفاطمى الذى أسهم فى إرساء قواعده بنو المعلم وتلاميذهم.

التصوير في عصر الأيوبيين والمماليك(*)

لم يقف الأيوبيون والمماليك فى مصر وسورية من التصوير موقفًا صارمًا كما يعتقد البعض. وتشهد بذلك الصور المرسومة على منتجات الفنون التطبيقية التى تنسب إليهم، واتخاذهم الرنوك أو الشارات على هيئة صور مختلفة، فضلاً عن تجميلهم عمائرهم بالصور، وتزويق المخطوطات فى عصرهم بالتصاوير.

ويستشفُ من المصادر الأدبية والتاريخية، أن الأيوبيين والمماليك قد زخرفوا دورهم وقصورهم بالصور المختلفة.

ولقد جاء فى قصيدة للرشيد عماد الدين عبد الرحمن بن النابلسي يمدح بها الملك رضوان بحلب فى سنة ٥٨٩هـ وصف للصور المرسومة على جدران داره:

وزهت رياض نقوشها فبنفسجٌ
غضٌ وورد يانـع وبَـهـار

نَوْرٌ من الأصباغ مبتهج ولا
نـور وأزهـار ولا ازهـار

صورٌ ترى ليث العرين تجاهه
فيها ولا يخشى سطاه صُوَّار[1]

وفوارسًاشُبِّت لظى حربٍ وما
دعيت نَزَّالِ ولم يشنّ مغار

وموسَّدين على أسرَّة ملكهم
سكرًا، ولا خمر ولا خمار

هذا يعانق عوده طربًا وذا
دأبًا يقبِّل ثغره المزمارُ

وجاء أنه لما احترقت هذه الدار عقب عرس الملك رضوان بصفيَّة ابنة عمه الملك العادل جددها وسمَّاها «دار الشخوص» لكثرة ما كان من زخارفها.

وأورد ابن طولون فى كتابه «ذخائر القصر فى تراجم نبلاء العصر» أن الظاهر بيبرس زخرف واجهة قصره «الأبلق» الذى بناه فى مرجة دمشق بأن صوَّر على واجهته الشرقية مائة أسد، وعلى واجهته الشمالية اثنى عشر أسدًا.

وذكر المقريزى فى «الخطط» أن الأشرف خليل ابن قلاوون عمَّر الرفرف بقلعة الجبل وبيَّضه، وصور فيه أمراء الدولة وخواصَّها. وجعله مجلسًا يجلس فيه.

وبالإضافة إلى هذه الشواهد الأدبية والتاريخية لا تزال لدينا حتى اليوم رسوم بالفسيفساء فى قبة بيبرس (لوحة 512) بدمشق ترجع إلى هذا العصر، وتمثل هذه

(*) مجلة «المجلة» العدد ٣٨، شعبان ١٣٧٩هـ/فبراير ١٩٦٠م.

(١) الصوار: القطيع من البقر.

الرسوم مناظر طبيعية بحتة خالية من صور الكائنات الحية: ذلك أن بعضها يمثل عمائر منها ما يقوم على صفوف من العقود تحملها أعمدة، ومنها ما هو على شكل أبراج تتوجها قباب أو أسقف هرمية أو جمالونية؛ وتحفُّ بالعمائر من الجانبين أشجار.

ومن الواضح أن هذه الرسوم قريبة الشبه من صور الفسيفساء فى الجامع الأموى بالمدينة نفسها، مما يرجح أن صانعها قد تأثر تأثرًا كبيرًا بالرسوم الأموية، بل ربما اتخذها نموذجًا نسج على منواله.

وإلى جانب العناية بزخرفة الجدران ازدهر فى عصر المماليك فن تزويق المخطوطات بالتصاوير ولقد وصلت إلينا مخطوطات مزوقة ترجع إلى هذا العصر. وتمثل تصاويرها أسلوبًا خاصًا يعتبر فرعًا من المدرسة العربية العامة(١): أولى مدارس التصوير فى الإسلام، ومن الطبيعى أن التصوير الإسلامى قد تطور إلى هذه المدرسة بعد أن مرَّ بمراحل تمهيدية استمد فيها كثيرًا من عناصره من فنون أجنبية، ثم أخذ يسيغ هذه العناصر حتى تهيأ له أخيرًا طابع خاص ظهر فى مخطوطات هذه المدرسة التى يرجع أقدمها إلى آخر القرن الثاني عشر بعد الميلاد. وإذا كانت التصاوير فى هذه المخطوطات تشتمل على عناصر مستمدة من أصول أجنبية: كالفن المانوى أو البيزنطى أو السورى المسيحى أو الهلينستى فإن هذه العناصر قد أسيغت بحيث تكوِّن مع باقى العناصر فى التصويرة كلاً متسقًا، ووحدة ذات أسلوب خاص هو أسلوب المدرسة العربية الذي يعتبر فى الوقت نفسه فرعًا من أفرع الفن الإسلامي العام الذى انتشر فى العالم الإسلامى فى ذلك الوقت.

وتمتاز التصاوير التى تنتمي إلى المدرسة العربية بخصائص رئيسية. ومن أهم هذه الخصائص الطابع العربى الذى يغلب عليها، ويبدو هذا الطابع فى تقاسيم الأوجه، وفى الملابس التى تتميز بأنها فضفاضة، ولها أكمام واسعة تلتفُّ حولها عند العضد أشرطة عليها كتابات وزخارف. ويتضح الطابع العربى أيضاً فى العناية برسوم الإبل والخيل.

وفضلاً عن ذلك تتميز هذه التصاوير بالبساطة والبعد عن التعقيد: ذلك أنه من الملاحظ أن التصاوير فى معظم الأحيان لا يحدُّها إطار، كما تمثَّل الارض فيها فى بعض الأحيان على هيئة خط مستقيم قد يتألف من أوراق نباتية محورة مدمجة. ثم إن خلفية التصويرة فى الغالب خالية من اية رسوم. وإذا وجدت عمائر فإنها ترسم بطريقة تخطيطية اصطلاحية مبسطة.

ومن خصائص المدرسة العربية أيضًا البعد عن التمثيل الواقعي. وتتضح هذه الخاصية فى إهمال تصوير المناظر الطبيعية، وفى إغفال التعبير عن العمق أو التجسيم، وفى رسم النبات بطريقة زخرفية، وفى تصوير الآدميين تصويرًا اصطلاحيًا محورًا، وفى تركيز العناية على الرسوم الآدمية دون سائر عناصر البيئة، ودون مراعاة اي تناسب بينها. كما يلاحظ ان الفنان كان يهتم بصورة الشخص الرئيسى فى التصويرة سواء من حيث الحجم والملبس والزخرفة: فكان هذا

(١) يطلق احيانًا على هذه المدرسة اسم المدرسة العباسية، أو مدرسة بغداد، أو المدرسة السلجوقية. وقد آثرنا ان نطلق عليها اسم المدرسة العربية حتى تتميز عن أسماء المدارس الفرعية او المحلية.

الشخص يُرسم أكبر من سائر الرسوم الآدمية في التصويرة، ويُزخرف رداؤه وأدواته بالأشكال النباتية والهندسية.

ومن مظاهر البعد عن التمثيل الواقعي أيضًا: العناية برسم الهالات حول رؤوس الأشخاص؛ ولم تكن الهالة هنا ترمز إلى أي مظهر من مظاهر القداسة، بل ربما كان يقصد منها توجيه الأنظار إلى هذه الرسوم. ومن الغريب أن بعض التصاوير المرسومة بحسب المدرسة العربية كانت تشتمل على هالات حول رؤوس الطير بل حول الأزهار.

وأخيرًا؛ فإن المدرسة العربية تمتاز بالميل نحو الزخرفة: ذلك أنه يغلب في تصاويرها استخدام الألوان البرّاقة الزاهية وغير الطبيعية، فضلاً عن تلوين الخلفية أحيانًا بلون ذهبي. كما تُكسى رسوم العمائر بزخارف نباتية وهندسية؛ وكثيرًا ما ترسم العناصر الطبيعية المختلفة كالمياه وسيقان الأشجار بهيئة زخرفية تشبه أحيانًا تجمُّع الديدان. ويتضح الطابع الزخرفي أيضًا في الأسلوب المتّبع في رسم طيّات الثياب.

ولقد انتشرت المدرسة العربية في أنحاء العالم الإسلامي، وبخاصة العراق وإيران ومصر وسورية.

وظهرت هذه المدرسة في مصر وسورية في عصر المماليك: ذلك أنه وصلتنا مخطوطات مزوّقة بحسب هذه المدرسة قد نُصَّ فيها صراحة على أنه قد تم نسخها في عصر المماليك، ومن هذه المخطوطات نسخة من كتاب «الحيل الجامع بين العلم والعمل» لابن الرزاز الجزري (لوحات 1325 - 1326).

ومن المعروف أن الجزري قد أتم كتابه في سنة ١٢٠٦م، تحقيقًا لرغبة نور الدين محمد بن قرا أرسلان: أحد سلاطين بني أرتق في ديار بكر الذي كان قد كلَّفه بكتابة مقال عن مخترعاته من الحيل الميكانيكية. ويشتمل الكتاب على وصف للآلات المختلفة من ضاغطة ورافعة وناقلة ومتحركة. وعلى الرغم من أن المخطوط الأصلي من الكتاب قد فقد فإنه قد وصلتنا عدة نسخ منقولة عنه. ومن هذه النسخ مخطوطة مؤرخة سنة ٧١٥هـ.

وتعتبر النسخة التي نحن بصددها من أهمها؛ وهي محفوظة بمكتبة أياصوفيا في اسطنبول، وقد قام بنسخها في القاهرة محمد بن أحمد الخطاط في شهر صفر من سنة ٧٥٥هـ (١٣٥٤م) لأمير في خدمة السلطان الصالح صلاح الدين أحد سلاطين المماليك البحرية، وقد نزعت من هذا المخطوط أجزاء بعضها محفوظ في متحف الفنون الجميلة في بوسطون، وبعضها موزّع في بعض متاحف أوروبا وأمريكا ومجموعاتهما الفنية. وقد حظيت هذه النسخة وتصاويرها بكثير من الدراسات العلمية والفنية.

وتحتفظ مكتبة اكسفورد بنسخة أخرى من الكتاب نفسه تم نسخها في القاهرة في سنة ١٤٨٦م. ويشهد هذا المخطوط المحلى بالتصاوير باستمرار فن تزويق المخطوطات حتى أواخر عصر المماليك.

وبالإضافة إلى هذه المخطوطات التي نص فيها صراحة على نسخها في عصر المماليك وصلنا عدد من المخطوطات يمكن نسبتها إلى هذا العصر على أساس تقدير الظروف الاجتماعية ودراسة الأسلوب: ذلك أننا نعرف أن الأمر قد استتبَّ للمغول في إيران والعراق بعد استيلائهم على بغداد، وقضائهم على الخلافة العباسية في سنة ١٢٥٨م. ولقد كان من أثر ذلك أن اصطبغت

الثقافة فى هذين القطرين بالصبغة الصينية والمغولية؛ وكانت التأثيرات الصينية والمغولية فى فن تزويق المخطوطات من القوة بحيث غيرت أسلوب التصوير تغييرًا تامًا؛ ولكن في حين اتجه التصوير فى بلاد العراق وإيران هذه الوجهة، احتفظ التصوير فى مصر وسورية بتقاليد المدرسة العربية، وخلا من التأثيرات الصينية.

ومن جهة أخرى يلاحظ أن المخطوطات الإسلامية التى نسخت بعد سيطرة المغول على إيران والعراق تنقسم من حيث لغتها إلى قسمين رئيسين: فارسي وعربي؛ ومن الطبيعى أن يرجع النوع الأول إلى إيران والعراق غالبًا، ويرجع النوع الثاني إلى مصر وسورية.

وتختص التصاوير المرسومة بحسب المدرسة العربية فى عصر المماليك ببعض مظاهر تميزها عن غيرها من التصاوير «العربية» في المدارس الفرعية الأخرى. ومن أهم هذه الخصائص تغليب الطابع الزخرفي، والبعد عن تقليد الواقع، والتأنُّق فى استخدام الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية، والإقبال على تزويق العمائر والأثاث والثياب بالزخرفة العربية المورقة المعروفة باسم «الأرابسك».

وربما كان من أقدم المخطوطات المؤرخة المعروفة التى تشتمل على هذه الخصائص، ويمكن نسبتها إلى عصر المماليك، مخطوط مزوّق من مقامات الحريري محفوظ فى المتحف البريطاني. والمخطوط كبير الحجم لم يتم من صوره غير القليل؛ أما باقى تصاويره فبعضها لم يكمل تلوينه وتذهيبه، وبعضها الآخر لا يشتمل إلا على خطوط حمراء محددة فقط،

كما أن بالمخطوط كثيراً من المساحات الخالية التى كانت قد تركت، ثم رسم فيها فيما بعد صور أشجار وأغصان يمتد بعضها أحيانًا إلى المتن نفسه. وأعتقد أن بعض التصاوير الكاملة فى المخطوط رسمت فى وقت أحدث من تاريخ كتابة المخطوط نفسه: ذلك لأنها محددة بحبر أسود فى حين أن صور المخطوط الأصلية تحدد بالحبر الأحمر الذى استعمل أيضًا في رسم الإطار.

وقد أعجبت بروح الإتقان الواضحة فى التصاوير الأصلية بهذا المخطوط، وبالعناية برسوم العمائر ورسم المناظر، وبالتأنُّق فى رسم الزخارف، وبالبراعة فى التعبير عن الحركة، وباستخدام درجات مختلفة كثيرة من الألوان.

وينسب إلى المدرسة المملوكية أيضًا نسختان رائعتان متشابهتان من الكتاب نفسه: إحداهما بتاريخ سنة ٧٣٤هـ (١٣٣٤م) بالمكتبة الأهلية فى فيينا (لوحات 1352 ـ 1355)، والأخرى بتاريخ سنة ٨٣٨هـ (١٣٣٧م) بالمكتبة البولدية في أكسفورد بانجلترا (لوحات 1356 ـ 1358). وتمتاز تصاوير المخطوطين بجمال التصميم، والعناية بالرسوم الآدمية وحسن توزيعها، وبغلبة الطابع الزخرفي.

ومن تصاوير مخطوط فيينا تصويرة تمثل أميرًا على عرشه، وبين يديه بعض أفراد حاشيته (لوحة 1352)، ويشاهد الأمير جالسًا، وقد أمسك فى يده اليمنى كأسًا، وفوق رأسه ملكان مجنَّحان يحملان عصابة، وعن يمينه وشماله ستة من أتباعه بعضهم يشاركه فى الشرب، والبعض الآخر يعزف على آلات موسيقية، وأمامه بهلوان يؤدِّى بعض الألعاب. ويحدُّ الصورة كلها إطار

عريض يتألف من زخرفة عربية مورقة جميلة، كما أن الثياب تكسوها وحدات من الزخرفة نفسها، فضلاً عن زخرفة أخرى تشبه تجمع الديدان كثيرًا ما ظهرت فى المخطوطات المزوّقة التى تنسب إلى عصر المماليك.

وبالمتحف البريطانى مخطوط آخر من مقامات الحريرى ترجح نسبته إلى عصر المماليك؛ وهو مخطوط غير مؤرخ. وقد استرعى انتباهي فى تصاويره شدة بساطتها، ودقة مراعاتها للمتن حتى إنها تكاد تمثله تمثيلاً حرفيًا (لوحة 1351).

وفضلاً عن هذه النسخ المزوّقة بالتصاوير من كتاب مقامات الحريرى، ينسب إلى عصر المماليك بعض مخطوطات مزوقة من كتاب أدبى آخر هو كتاب «كليلة ودمنة». والحق أن هذا الكتاب من أقدم الكتب الأدبية التى عُنى المسلمون بتزويقها بالتصاوير. وقد جاء فى مقدمة الكتاب إشارات يُستدلُ منها على أن ابن المقفع كان يعتبر التصاوير جزءاً أساسيًا فى كتابه، ومن ذلك قوله:

«أن يكون (الكتاب) على هذه الصفة فيتخذه الملوك والسوقة، فيكثر بذلك انتساخه، ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام، ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبدا».

ومن مخطوطات «كليلة ودمنة» التى تنسب إلى عصر المماليك، مخطوط بتاريخ سنة ١٣٥٤م فى أوكسفورد تمثل تصاويره أسلوبًا متقدمًا من المدرسة العربية (لوحة 1360).

ويشبه هذا المخطوط مخطوطًا آخر من الكتاب نفسه فى المكتبة الأهلية فى باريس[١] يمكن نسبته أيضًا إلى المدرسة المملوكية فى النصف الأول من القرن الرابع عشر بعد الميلاد. ومن الطبيعي أن يتعلّق كثير من تصاوير المخطوط برسوم الحيوان والطير، إذ أن قصص «كليلة ودمنة» ترد على السنة الحيوان والطير، وتدور غالبًا حول الحيوان والطير. ويمتاز المخطوط الذى نحن بصدده بدقة رسم الحيوان وبالمهارة فى التعبير عن مميزاته وطبائعه، وإن كانت الرسوم لا تخلو فى الوقت نفسه من الجمود والتكلّف.

ومن التصاوير التى يقتصر فيها على تمثيل الحيوان، تصويره[٢] تمثّل قصة الفيل والأرنب عند عين القمر، (لوحة 1360) وكيف أن الأرنب خدعت ملك الفيلة حين زعمت له: أن القمر هو مالك العين، وأنه ينهاه عن الشرب منها، وكيف أنها صحبته فى ليلة قمراء إلى العين، وأرته خيال القمر فيها، وطلبت منه أن يغتسل من الماء؛ فلما أدخل خرطومه فى الماء تحرك الخيال؛ فخُيل للفيل أن القمر يرتعد غضبًا فاعتذر إليه، وانصرف عن العين.

ويشاهد فى التصويرة الفيل واقفًا؛ على حافة عين ماء يظهر فيها خيال القمر، وقبالته تقف الأرنب على شيء أشبه بصخرة. وعلى الرغم من دقة رسم الحيوان فإن المصور لم يراع التناسب الصحيح بين حجم الفيل والأرنب. ومن الملاحظ أن العناصر الطبيعية تمثل فى الصورة برسوم اصطلاحية غير طبيعية: سواء فى ذلك الأشجار والمياه والصخر والأرض.

(١) رقم السجل arabe 3467.

(٢) مخطوطة بالمكتبة البودلية فى أوكسفورد بانجلترا مؤرخة ٧٥٥هـ.

من مراجع البحث:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب.

الدكتور زكى حسن محمد: مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى (مستل من مجلة «سومر» المجلد ١١. الجزء ١).

الدكتور زكى حسن محمد: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية.

Arnold (T.W.). Painting in Islam.

Blochet (E.), Musulman Painting.

Buchthat (H.), Early Islamic Miniatures from Baghdad (in «Journal of the Walters Art Gallery, V. 1912»).

-Three Illustrated Hariri Manuscripts in the Baritish Museum in «Burlington Magazine. LXXVI. 1910».

Kühnel (E.). Miniaturimalerei in islamischen Orient.

التوافق في الأسلوب

بين أدب مقامات الحريري وبين تصاويرها القاهرية(*)

مؤلف مقامات الحريري هو أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري البصري الحرامي الشافعي (٤٤٦ - ٥١٦هـ[١]/١٠٥٤ - ١١٢٢م). ولد بمشان البصرة، وسكن محلة بني حرام بالبصرة، ومن هنا لقب بالحرامي. وتتلمذ في الأدب على أبي القاسم الفضل بن محمد القصباني البصري[٢]، وسار على نهج بديع الزمان الهمذاني[٣] في استخدام المحسنات اللفظية، ووصل بها غايتها في مقاماته.

والمقامات هي أشهر مؤلفات الحريري، وعددها خمسون مقامة. وهي نوع من القصص القصيرة ذات طابع خاص تحكي مغامرات لشخصية ابتكرها الحريري هي شخصية أبي زيد السروجي وترويها شخصية أخرى هي شخصية الحرث بن همام.

وأبو زيد - كما صوره الحريري - شيخ ذو دهاء، ضليع في اللغة، متمكن من أسرارها، ضاقت به سبل العيش المتواضع عليها، أو قل ألجأته الظروف إلى أن يزهد في الحياة الشريفة التي تليق بشيوخ العلماء أمثاله، فطوف بالبلدان يتخذ من دهائه وعلمه، وتمكنه من اللغة وسيلة إلى الرزق. وكان يلجأ في سبيل ذلك إلى المخادعة والتضليل أحيانًا، وإلى التسول والاستغلال أحيانًا أخرى؛ ولكن مهما كانت الوسائل التي كان يتخذها فقد كان في معظم الحالات مرحا خفيف الظل، متفوقًا في اللغة وآدابها.

ويقال إن الحريري رسم هذه الشخصية من واقع الحياة؛ إذ يقال إنه كان جالسًا في مسجد بني حرام بالبصرة حين دخل شيخ غريب رث الثياب على قسط وافر من الفصاحة وذلاقة اللسان وخفة الظل. ولما سئل عن اسمه أجاب «أبو زيد»، ولما سئل عن بلده أجاب «سروج». وأعجب الحريري بشخصية أبي زيد السروجي هذا فألف مقامة استوحى بطلها منه وسماها باسمه. ونالت هذه المقامة إعجاب من قرأها، فأنشأ الحريري سائر المقامات على نمطها.

(*) بحث من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة. مارس - إبريل ١٩٦٩م.

(١) يعتقد البعض أن سنة الوفاة كانت ٥١٥هـ انظر عمر رضا كحالة: معجم المؤلفين جـ ٨ ص ١٠٨ وجـ ١٣ ص٤١٢ وجـ١٤ ص١٢٥.

(٢) ابن خلكان: وفيات الأعيان جـ١ ص ٥٣٠- ٥٣٣.

(٣) جاء في خطبة المقامات ما نصه: «فأشار من إشارته حكم، وطاعته غنم إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع وإن لم يدرك الظالع شأو الضليع».

ويقال أيضاً إن الحريرى استوحى شخصية أبى زيد من أحد تلامذته وهو المطهر بن سلار، وكان من أهل البصرة، وكان يدرس اللغة والنحو(١).

ومع ذلك فإن شخصية أبى زيد تقرب من بعض الوجوه من شخصية الحريرى نفسه، ومن المحتمل أن الحريرى قد نفث غضبه على المجتمع، وعبر عن عقده النفسية من خلال هذه الشخصية، فمن جهة يلاحظ أن الحريرى كان دميمًا قبيح المنظر، مبتلى بنتف لحيته، وكان من يراه يستزرى شكله.

ومن جهة أخرى لم ينل الحريرى فى مجتمعه ما يتناسب مع كفاءته ونبوغه، ولم يبلغ المكانة التى تتفق مع علمه وأدبه. وربما يرجع ذلك إلى أنه لم يكن حاضر البديهة، ولذلك لم يلفت الأنظار فى مجالس الكبراء والأعيان، بل يقال إن البعض قد شك في أن المقامات من تأليف الحريرى وتحداه أن ينشىء مقامة على مثالها فى حضرته(٢).

أما الشخصية الأخرى وهي شخصية الحرث بن همام راوى المقامات فصاحبها يتفق مع أبى زيد من حيث التمكن فى اللغة وأستخدام نفس الأسلوب، ولكنه يختلف عنه من حيث الخلق والطباع: ففي حين نجد أبا زيد رجلاً خارجًا على التقاليد والعرف والأخلاق السائدة، نجد الحرث بن همام رجلاً عاديًا طبيعيًا، يحافظ على تقاليد مجتمعه، ولو أنه لا يخفى إعجابه بأبى زيد فى كثير من الأحيان، ومن المحتمل أن الحريرى رمز به إلى نفسه الواعية.

واحتلت مقامات الحريرى منزلة رفيعة بين دارسي اللغة العربية وآدابها إذ أقبلوا على حفظها، واهتم العلماء بشرحها والتعليق عليها(٣). كما نالت فى العصر الحديث حظوة شديدة فى الغرب، فترجمت إلى عدد من اللغات الأوروبية، بل إنها ترجمت إلى الألمانية بأسلوب موزون مقفى يشبه أسلوبها فى اللغة العربية.

كما حظيت مقامات الحريرى بصفة خاصة بعناية الرسامين الإسلاميين فى العصور الوسطى: إذ يتضح من عدد النسخ المزوقة بالتصاوير التى وصلتنا منها أنها كانت أكثر الكتب العربية تزويقًا وتوضيحًا بالصور، وقد بلغ عدد النسخ المزوقة المعروفة منها أكثر من عشر نسخ(٤).

وينسب إلى القاهرة مجموعة من نسخ المقامات المزوقة بالتصاوير(٥). ويتضح من هذه النسخ أن رسامى القاهرة كانوا أكثر

---

(١) ابن خلكان: وفيات الأعيان؛ ياقوت: معجم الأدباء جـ ١٦ ص ٢٦١ـ ٢٩٣.

(٢) يقال إنه لما عجز الحريرى عن إنشاء المقامة المقترحة انشد أحد الشعراء الحاضرين ساخرًا منه:

شيخ لنا من ربيعة الفرس ... ينتف عثنونه من الهوس
أنطقه الله بالمشان كما ... رماه وسط الديوان بالخرس

انظر ابن خلكان وجاء البيت الثانى فى معجم الأدباء لياقوت جـ ١٦ ص٢٦٦ على النحو التالى:

أنطقه الله بالمشان وقد ... ألجمه فى العراق بالخرس

(٣) نذكر على سبيل المثال شرح الشريشى.

(٤) Buchthal (H.), Early Islamic Miniatures from Baghdad (in «Journal of the Walters Art Gallery, V.1942»); Hellenistic Miniatures in Early Islamic Manuscripts (in «Ars Islamica, VII 1940»); Three illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum (in «Burlington Magazine, LXXVI, 1940»); Buchthal (H.), Kurz (O.) and Ettinghausen (R.), Supplementary Notes to K. Hotler's Check List of Islamic illuminated Manuscripts before A.D. 1350 (in «Ars Islamica, VII, 1990»).

(٥) Ettinghausen (R.) Arab Painting, PP. 147-153.

الرسامين توفيقًا فى ترجمة لغة المقامات إلى تصاوير لا تقل فى مستواها الفنى عن قيمتها الأدبية، كما يتضح منها أيضًا أن رسامى القاهرة قد فهموا طبيعة المقامات ووضحوها بأسلوب يتفق تمامًا مع أسلوبها اللغوى.

فمن الملاحظ أن مقامات الحريرى تمثل درجة عالية فى استخدام المحسنات اللفظية كالجناس والتورية والوزن، وفى التلاعب بالألفاظ على حساب المعنى، والمبالغة فى استخدام الزخرفة اللغوية، وفى إظهار التمكن من اللغة، ومعرفة المترادفات.

انظر مثلاً إلى أبى زيد حين يسأل أن ينشىء رسالة لطلب الحاجة بشرط أن تكون حروف إحدى كلمتيها معجمة، أي يعمها النقط، وحروف الأخرى خالية من النقط، فينشىء أبو زيد رسالة طويلة حسب هذا الشرط يقول في أولها[١]: «الكرم ـ نبت الله جيش سعودك ـ يزين، واللؤم ـ غض الدهر جفن حسودك ـ يشين،... وما فتىء وعدك يفى، وآراؤك تشفى،... ومواصلك يجتنى، ومادحك يقتنى، وسماحك يغيث، وسماؤك تغيث،... ومؤملك شيخ حكاه فىء[٢]، ولم يبق له شيء،... وهو فى دمع يجيب، ووله يذيب... فبيض أمله بتخفيف ألمه، ينث حمدك بين عالمه...».

وتأمله حين يطلب منه أن يقول عبارة من سبع كلمات يمكن أن تقرأ من آخرها كما تقرأ من أولها[٣]، فينشئها نثرًا بقوله: «لذ بكل مؤمل إذا لم وملك بذل»، ثم ينشئها نظمًا فيقول:

أس أرملا إذا عرا
وارع إذا المرء أسا[٤]

ثم يتعمد أيضًا أن ينظم شعرًا أحرف جميع كلماته معجمة، أي يعمها النقط فيقول[٥]:

فتنتنى فجننتني تجنى
بتجن يفتن غب تجنى[٦]

ويخطب خطبة طويلة جميع أحرفها خالية من النقط[٧] يقول فيها: «الحمد لله الممدوح الأسماء، المحمود الآلاء، الواسع العطاء، المدعو لحسم اللأواء، مالك الأمم، ومصور الرمم...».

وأبو زيد أحيانًا يبهر السامعين بألغازه حين يستعمل اللفظ بمعناه الغريب غير المتداول[٨]، فيقول مثلاً:

وكاتبين وما خطت أناملهم
حرفا ولا قرؤوا وما خط فى الكتب

ويقصد بالكاتبين «الخرازين» إذ يقال فى اللغة كتب السقاء والمزادة إذا خرزهما.

ويقول أيضًا:

وبلدة ما بها ماء لمغترف
والماء يجرى عليها جرى منسرب

---

(١) المقامة السادسة.
(٢) أى ضعيف.
(٣) المقامة السادسة عشر.
(٤) أى اعط الفقير إذا طلب واحفظ من أساء إليك.
(٥) المقامة السادسة والأربعون.
(٦) أي فتنتنى امرأة اسمها تجنى فجننتنى بدلال متكرر متنوع.
(٧) المقامة الثامنة والعشرون.
(٨) المقامة الرابعة والأربعون.

ويقصد «ببلدة» هنا الفرجة بين الحاجبين.

ويعنينى فى هذا البحث أن أوجه العناية إلى أن رسامى القاهرة الذين وضحوا مقامات الحريرى بالتصاوير قد استخدموا فى صورهم أسلوبًا فنيًا يتفق تمامًا مع أسلوبها اللغوى، ومع طريقة الحريرى فى الإنشاء: فكما بالغ الحريرى في استخدام الزخارف اللغوية وفى التلاعب بالألفاظ، نجد أن مصورى القاهرة بالغوا أيضًا فى استخدام الأسلوب الزخرفى، سواء فى الأشكال أو فى الألوان.

وكما تميزت المقامات بروعة المظهر وعظمته على حساب المضمون تميزت التصاوير القاهرية بفخامة الشكل ولو على حساب الروح.

وكما تأنق القاسم الحريرى فى اختيار الألفاظ واستعمال المحسنات البديعية نجد رسامى القاهرة يتأنقون فى زخارفهم، سواء أكانت نباتية أم هندسية أم لونية، حتى أنهم يصلون بهذه الزخارف إلى غاية التأنق والتحسين.

وكما يعمد الحريرى إلى إظهار البراعة اللغوية، وإلى استعراض مدى تمكنه من اللغة حتى يقع كثيرًا فى التعقيد اللفظى واللغوى نجد مصورى القاهرة يبالغون أيضًا فى بعض الأحيان فى اللعب بالخطوط إلى حد التعقيد. ولقد اشتهرت تصاوير مقامات الحريرى القاهرية بنوع من الرسوم المعقدة استخدم للتعبير عن كثير من معالم التصاوير من أجسام وأثاث وأدوات وغير ذلك مما يمكن تسميته بالأسلوب العقدى.

ويتسم هذا الأسلوب الذى يتميز بالمبالغة فى الزخرفة بالتأنق وبالتعقيد بصفة خاصة فى تصاوير نسختين من مقامات الحريرى تعتبر من أجمل ما أنتج فى التصوير العربى.

وأولى هاتين النسختين مخطوطة بالمكتبة الأهلية في ڤيينا[١]، انتهى من نسخها كاتبها أبو الفضل بن إسحاق فى شهر رجب سنة ٧٣٤هـ (١٣٣٤م)[٢]، وثانيتهما مخطوطة فى المكتبة البودلية فى أوكسفورد بانجلترا[٣]، تم نسخها فى سنة ٧٣٨هـ (١٣٣٧م)[٤].

وتمثل غرة نسخة ڤيينا[٥] (لوحة 1352) الأسلوب الزخرفى الذى اتبعه الرسام القاهرى فى التعبير عن المقامات، سواء فى التصميم العام أو فى رسم التفاصيل المختلفة، ويحيط بالصورة إطار من الزخارف العربية المورقة، تتكون بصفة أساسية من تبادل وحدتين رئيسيتين، تذكرنا بأسلوب الرسالة التى تتألف من كلمات يعم حروفها الإعجام تتبادل مع كلمات خالية من النقط[٦]. غير أنه من الواضح أن الزخارف المرسومة

---

(١) رقم A.F.9.

(٢) Holter (K.), Die Galen-Handschrift und die Makamen des Hariri der Wiener Nationalbibliothek (in «Jahrbuch de Kunst-historischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, XI, 1937»); Arnold (Th. W.); Grohmann (A.), The Islamic Book, Pls. 43-47; Ettinghausen (R.), op, cit; PP. 147-153.

(٣) رقم Marsh 458.

(٤) Arnold (Th.), Painting in Islam, Pl.XII a,b,c; Ettinghausen (R.), op.cit; P. 151-153.

(٥) Ettinghausen (R.), op.cit; P.148.

(٦) المقامة السادسة.

هنا فى غاية الأناقة والدقة والجمال وأبعد ما تكون عن التكلف، وإن كان كلاً الرسوم والكتابة تتفق فى استعراض المهارة الصناعية.

ويتضح التشابه بين أدب المقامات وصورها فى تصويرة من المخطوطة نفسها تمثل المقامة التاسعة عشرة . وتحكى هذه المقامة زيارة ثلاثة من الأصدقاء لأبى زيد السروجى وهو مريض، وكيف أنه دعاهم إلى الطعام وطلب من ابنه أن يحضر أصناف الطعام وقد سمى كل صنف منها بكناية، أي باسم مسبوق بكلمة «أبو» أو «أم» فقال مثلاً لابنه: «استدع أبا جامع، فإنه بشرى كل جائع، وأردفه بأبى نعيم، الصابر على كل ضيم، ثم عزز بأبى حبيب، المحبب إلى كل لبيب، المقلب بين إحراق وتعذيب، وأهب بأبى ثقيف، فحبذا هو من اليف...».

وقد رسم المصور هنا ابا زيد راقدًا على السرير وحوله أصدقاؤه الذين جاءوا يعودونه، فى حين وقف ابنه عند رأسه (لوحة 1354). وتتجلى فى الصورة روح زخرفية واضحة، إذ تعمها الزخارف التى كسا بها الرسام جميع عناصر التصويرة. واستخدم الرسام فى ذلك شتى أنواع الزخارف من نباتية مورقة ومحورة ومن هندسية، بالإضافة إلى الزخارف العقدية. ومن الملاحظ أن طيات الثياب قد تحورت إلى مجرد زخارف افقدتها شكلها المعروف، كما تبدو الروح الزخرفية فى طريقة رسم الملامح، وفي استخدام الخطوط، وفى تذهيب الخلفية.

ويمكن أن نلاحظ نفس الأسلوب الزخرفى فى مثال آخر من تصاوير هذه المخطوطة، ونعنى بذلك التصويرة (لوحة 1353) التي توضح المقامة الثامنة. وتحكى هذه المقامة تخاصم أبى زيد مع شاب هو فى الحقيقة ابنه أمام أحد القضاة حول إبرة ادعى أبو زيد أن الشاب أتلفها، ومرود أو ميل ادعى الشاب أن أبا زيد أتلفه، وكان كل منهما يكنى عن شيئه بكناية، بحيث أوهما القاضى والحاضرين أنهما يتخاصمان حول فتاة وفتى: إذ يقول الشيخ: «أيد الله القاضى، كما أيد به المتقاضى، إنه كانت لى مملوكة رشيقة القد، أسيلة الخد، صبور على الكد، تخب أحيانًا كالنهد...».

ويقول الفتى: «وقد رهنته... مملوكًا لى متناسب الطرفين، منتسبًا إلى القين، نقيا من الدرن والشين، يقارن محله سواد العين، يفشى الإحسان، وينشى الاستحسان، ويغذى الإنسان، ويتحامى اللسان، إن سود جاد، أو وسم أجاد...».

ولما يضيق القاضى ذرعا ينهرهما ويطلب منهما أن يفصحا، فيقول الغلام:

أعارنى إبرة لأرفو أطمـ ـارا عفاها البلى وسودها
فانخرمت فى يدى على خطأ منى لما جذبت مقودها
فلم ير الشيخ أن يسامحنى بأرشها إذ رأى تأودها
....
واعتاق ميلى رهنا لديه ونا هيك بها سبة تزودها

ويستفسر القاضى من أبى زيد عن ذلك فيجيب بأنه إنما فعل ذلك لضيق ذات يده، ثم يأخذ فى استعطاف القاضى حتى يضطر هذا على مضض أن يعطيه دينارًا، وأن يعطى ابنه بعض الدراهم وهو يقول: «اجتنبا المعاملات

وادرأ المخاصمات، ولا تحضرانى فى المحاكمات، فما عندى كيس الغرامات...».

وقد رسم المصور القاهرى القاضى وهو ينظر الى أبى زيد بشك وغيظ، ويدفع إليه مترددًا دينارًا أمسكه بيده اليمنى، ويبدو أبو زيد منحنيًا يمد يده ليأخذ الدينار، فى حين يقف ابنه منتظرًا عطيته. أما الحرث بن همام راوى المقامة فيبدو وكأنه تسمر فى مكانه مذهولاً وهو ينظر إلى الدينار فى يد القاضى البخيل على وشك أن ينتقل إلى يد أبى زيد.

ويتضح من هذه الصورة الأسلوب الزخرفى الذى يتمشى مع الزخرفة اللغوية واللفظية فى المقامات، وتتجلى هذه الروح فى زخارف الستارة التى تتألف من رسوم نباتية مورقة متداخلة، تمثل مرحلة من أعلى مراحل تطور هذا النوع من الزخارف[١].

ويتجلى التوافق فى الأسلوب بين أدب مقامات الحريرى وبين تصاويرها القاهرية فى المخطوطة الثانية التى سبقت الإشارة إليها، وهى النسخة المحفوظة فى المكتبة البودلية فى أوكسفورد[٢]. فبالإضافة إلى أسلوب تصاويرها الزخرفية أكسب الرسام معظم الوجوه طابعًا واحدًا، كأنه صبها كلها فى قالب واحد، أى أن الرسام استخدم فى رسم الوجوه أسلوبًا يشبه أسلوب الجناس الذى استخدمه الحريرى فى ألفاظ المقامات.

ويتضح الجناس فى الوجوه فى تصويرة تمثل المقامة السابعة والعشرين، وتحكى هذه الصورة (لوحة 1357) كيف أن الحرث بن همام شاهد اللص الذى سرق جمله، ولما طلب منه أن يرده إليه رفض. ويقول الحرث وبينما نحن نتناقش «إذ غشينا أبو زيد لابسًا جلد النمر، وهاجمنا هجوم السيل المنهمر فخفت والله أن يكون يومه كأمسه، وبدره مثل شمسه.. فقال معاذ الله أن أجهز على مكلومى، أو أصل حرورى بسمومى، بل وافيتك لأخبر كنه حالك، وأكون يمينا لشمالك».

ويتضح فى هذه الصورة المبالغة فى استخدام الزخارف على الثياب ولا سيما ذلك النوع من الزخارف العقدية التى تظهر على ثوب أبى زيد، كما يلاحظ أن الرسام قد زخرف الخلفية بأفرع نباتية محورة، عليها أزهار متجانسة فى الشكل واللون[٣].

وتجسم تصويرة أخرى المقامة الرابعة والعشرين حين دخل أبو زيد بجرأة وصفاقة على نخبة من الأدباء جمعها مجلس فى حديقة «أخذت زخرفها وازينت، وتنوعت أزاهيرها وتلونت» ومعهم «الكميت الشموس، والسقاة الشموس، والشادى الذى يطرب السامع ويلهيه، ويقرى كل سمع ما يشتهيه»، وقد اطمأن بهم الجلوس ودارت عليهم الكؤوس (لوحة 1356).

ويبدو أبو زيد قادمًا بجرأة خلف الجماعة الجالسة وقد رفع يده كأنه يحييهم.

ويلاحظ أن الرسام بالغ هنا فى تحلية الثياب بالزخارف النباتية والعقدية والهندسية، كما حور الوجوه وأعطاها أشكالاً متشابهة.

وتتضح نفس الخصائص فى تصويرة

(١) Ettinghausen (R.), op.cit. P. 150.
(٢) انظر الحاشية رقم ٣، ٤ ص ٢٧٩.
(٣) Ettinghausen (R.), op. cit. P. 152.

من المخطوطة نفسها تمثل أبا زيد فى بعض مغامراته فى المقامة الرابعة والأربعين (لوحة 1358)، التي يقص فيها راويها الحرث بن همام كيف أن أبا زيد اجتمع هو وبعض القوم فى منزل وأنشد عليهم ألغازًا عجزوا عن حلها، ولما طلبوا منه أن يفسرها لهم طلب بدوره تشجيعه على ذلك بالمكافأة فمنحه صاحب المنزل ناقة وحلة. غير أن السروجى أمهلهم إلى الصباح حتى يستريح القوم بالنوم، ويصبحوا أقدر على استيعاب التفسير، «فاستصوب كل ما رآه، وتوسد وسادة كراه، فلما وسنت الأجفان، وأغفت الضيفان، وثب إلى الناقة فرحلها، والحرث بن همام يراه، حينئذ علم «أنه السروجى الذى إذا باع انباع، وإذا ملأ الصاع انصاع».

ويلاحظ أن المصور رسم أبا زيد شيخًا قصير القامة يبدو على محياه سيماء المكر والدهاء، وأنه وضح القصة بأسلوب زخرفى بعيد عن المنطق وعن محاكاة الطبيعة، كما مزج بين عناصر الصورة من إنسان وحيوان ونبات مزجًا زخرفيًا يشبه أسلوب المقامات الذى يتسم بالزخرفة اللفظية والمحسنات البديعية.

وهكذا يتضح أن تصاوير مقامات الحريرى التى أنتجتها القاهرة تتفق من حيث أسلوبها الزخرفى مع أدب مقامات الحريرى.

أبو زيد السروجي بين الأدب والفن(*)

أبو زيد السروجي هو الشخصية التي ابتكرها الحريري في مقاماته المشهورة، فأسند إليها حيله، وأنطق لسانها بآيات بيانه وأدبه.

ومقامات الحريري مجموعة من القصص القصيرة ذات طابع خاص تحكي كل منها بعض مغامرات هذه الشخصية بأسلوب أدبي رائع. ولقد لقيت هذه المقامات كثيرًا من الدراسة والتقدير منذ كتبها مؤلفها أبو محمد القاسم بن علي الحريري في الربع الأول من القرن الثاني عشر بعد الميلاد: فألفت عنها الكتب، ودونت لها الشروح المطولة والحواشي والتفاسير؛ كما اهتم الأوروبيون بدراستها وترجمتها، فنقلت إلى عدة لغات؛ ومن ترجماتها المشهورة ترجمة مسجوعة باللغة الألمانية.

ويمتاز أسلوب المقامات بالإغراق في التأنق، وتكلف الصنعة، والتلاعب بالألفاظ، والمبالغة في استخدام المحسنات البديعية من سجع وجناس وتورية وغيرها. ويمكن اعتبار هذه المظاهر صدى للمجتمع الإسلامي الذي كان قد بلغ في القرن الثاني عشر مستوى عاليًا من المدنية، وأغرق في الترف حتى أتخم، واهتم بالمظاهر والمراسم، وعني بالتفريع والتقسيم؛ ومن ثم ظهر في إنتاجه الأدبي والفني روح التأنق والتخمة والصنعة والدندشة والتفريع، بالإضافة إلى المباهاة وإظهار المهارة. وليس من شك في أن طابع أسلوب المقامات هو نفسه الطابع الذي ينتظم الإنتاج الفني في ذلك العصر من تكفيت وتطعيم بزخارفهما المعقدة، والمقرنص بدلاياته، والكتابة العربية بتوريقها؛ وهو نفسه الطابع الذي يميز ذلك النوع من الزخرفة التي نضجت وازدهرت في ذلك الوقت، والتي اصطلح على تسميتها بالزخرفة العربية «الأرابسك»، وتتألف من أفرع نباتية محورة ذات شعبتين، تلتف كل منهما وتتشابك وتتقاطع وتتفرع بحيث تنتج أشكالاً منغمة جميلة تأخذ بالبصر، وتستغرق الخيال، وتسمو بالفكر عن دنيا الواقع وعالم المادة.

وتصور المقامات أبا زيد السروجي شيخًا شغف بالأدب، وأولع بدراسته حتى أسلس له قياده، وبذّ فيه غيره؛ ثم ضاقت به سبل الحياة حين ركدت سوق الأدب، فخرج من بلده سروج في أعلى الفرات متنكرًا يجوب الآفاق، وانطلق يتنقل من مدينة إلى مدينة سعيًا وراء رزقه، معتمدًا في ذلك على

(*) مجلة «المجلة»، المجلد ١٧، شوال ١٣٧٧هـ/مايو ١٩٥٨م.

علمه باللغة والأدب، ومستغلاً ما تحلى به من مواهب وخصال.

ولم يكن أبو زيد يعجز عن أن يلبس لكل حال لبوسها، وأن ينطق فى كل مجال بما يناسبه من مقال: فهو تارة شحاذ يسأل الناس الإحسان، وتارة أخرى دجال يبيع الرقى والتعاويذ؛ وهو طورًا واعظ خطيب يستدر المآقى ويأسر القلوب، وطورًا حجام سفيه يراوغ ويداور؛ وهو أحيانًا يستأجر لحراسة القافلة بليل حين يعز الحراس، وأحيانًا أخرى يعمل معلمًا للصبيان.

وأبو زيد يتمتع بمرونة خلقية عجيبة؛ إذ تتردد أخلاقه بين المروءة والشجاعة والكرم والقناعة من جهة والكذب والخيانة والجشع والسرقة من جهة أخرى، وإن كان يتسم دائمًا بالدعابة والمرح وخفة الظل.

وأبو زيد فى كل أحواله ومقاماته أديب لا يشق له غبار؛ يعتمد فى حيله على تمكنه من اللغة، وبراعته فى الحديث والحوار؛ يستطيع أن يفحم منافسيه بحججه القوية، وأن يأسر مستمعيه ببيانه الساحر، ومنطقه الخلاب: تأمله وهو يزهو بنفسه فى المقامة السابعة والأربعين:

بالله يا مهجة قلبى قل لى
هل أبصرت عيناك قط مثلى
يفتح بالرقية كل قفل
ويستبى بالسحر كل عقل

وإذا كان أبو زيد قد اختار لنفسه حياة التجول والاحتيال والتسول فقد ألجأته إلى ذلك الظروف العامة التى انتابت المجتمع فى عصره: من فوضى واضطراب وخلل وكساد، حين شاخت الدولة العباسية، وعم إداراتها الفساد، وتعرض اقتصادها للخراب، وعجزت عن إقرار الأمن فى الداخل، وعن صد الصليبيين فى الخارج. ويلخص أبو زيد حال المجتمع فى عصره - في معرض تحبيذ حرفة التسول - فى المقامة التاسعة والأربعين فيقول: «وكنت سمعت أن المعايش إمارة وتجارة، وزراعة وصناعة، فمارست هذه الأربع، لأنظر أيها أوفق وأنفع، فما أحمدت منها معيشة، ولا استرغدت فيها عيشة. أما فرص الولايات، وخلس الإمارات، فكاضغاث الأحلام، والفيء المنتسخ بالظلام، وناهيك غصة بمرارة الفطام؛ وأما بضائع التجارات فعرضة للمخاطرات، وطعمة للغارات، وما أشبهها بالطيور الطيارات؛ وأما اتخاذ الضياع، والتصدى للازدراع، فمنهكة للأعراض، وقيود عائقة عن الارتكاض، وقلما خلا ربها عن إذلال، أو رُزق روح بال؛ وأما حرف أولى الصناعات، فغير فاضلة الأقوات، ولا نافقة فى جميع الأوقات، ومعظمها معصوب بشبيبة الحياة؛ ولم أرَ ما هو بارد المغنم، لذيذ المطعم، وافى المكسب صافى المشرب، إلا الحرفة التى وضع ساسان أساسها، ونوّع أجناسها (أى التسول)... إذ كانت المتجر الذى لا يبور...».

ومع هذا فإن أبا زيد لا يخفى ضيقه بوضاعة حرفته التى إنما لجأ إليها مضطرًا بعد أن استولى الصليبيون على بلده، واغتصبوا ماله؛ إذ يندب حظه فى المقامة الثامنة والأربعين:

طالما ساعد الزما
نُ فأصبحت مسعدا
فقضى الله أن يغيـ
ـر ما كان عودا
بوّأ الروم أرضنا
بعد ضغن تولدا

فاستباحوا حريم من صادفوه موحّدا
وحووا كل ما استسر بها لى وما بدا
فتطوحت فى البلاد طريدًا مشردا
أجتدى الناس بعدما كنت من قبل مجتدى

والحق أن أبا زيد لم يلبث أن عاد إلى مسقط رأسه بعد أن استتبت الأمور، وطرد الصليبيون من سروج، فاقلع عن حياة التجوال والاحتيال، وتاب توبة نصوحًا، «فحكوا أنهم ألموا بسروج، بعد أن فارقها العلوج، فرأوا أبا زيدها المعروف، قد لبس الصوف، وأمّ الصفوف، وصار بها الزاهد الموصوف؛ فقلت أتعنون ذا المقامات، فقالوا: إنه الآن ذو الكرامات».

لا شك أن شخصية على هذا القدر من التنوع والمقدرة والدعابة وسعة الحيلة قد استهوت المصورين فى العصور الوسطى، فاقبلوا على تصويرها، وعملوا على تمثيل شتى حيلها ومواقفها المفعمة بالخيال والحياة والحركة. والحق أنه لم يحظ كتاب عربى بما حظيت به مقامات الحريرى من عناية المصورين. ولقد تم العثور على عدد كبير من مخطوطات المقامات تزينها الرسوم؛ وهى محفوظة الآن فى كثير من دور الكتب والمتاحف فى أنحاء العالم، ويزيد عدد المعروف من مخطوطات المقامات المزوقة بالصور على عشر، وهو عدد كبير بالنسبة للمؤلفات الأدبية الأخرى فى اللغة العربية.

وتنتمى صور هذه المخطوطات إلى ما يعرف فى التصوير الإسلامي باسم المدرسة العباسية، وهو اصطلاح يطلق على عدد من الصور ينتظمها أسلوب معين يميزها عن أساليب التصوير الإسلامية الأخرى. وإذا جاز لنا أن نقسم الأساليب أو المدارس الفنية الإسلامية أقسامًا عنصرية عامة بحيث ننسب كلا منها بأقسامه الفرعية إلى شعب من الشعوب الإسلامية من عربية وإيرانية وهندية وتركية أمكننا أن نعتبر المدرسة العباسية هى التى تمثل الروح العربية.

وتمتاز صور المدرسة العباسية - فضلاً عن الطابع العربي - بروح الابتكار، والحيوية والبساطة، وبالبعد عن التمثيل الواقعى، وبالميل نحو الزخرفة.

وتعتبر هذه المدرسة أقدم مدارس التصوير الإسلامية؛ وترجع أقدم مخطوطاتها المزوقة بالصور إلى أواخر القرن الثاني عشر بعد الميلاد؛ وقد انتشرت فى أنحاء العالم الإسلامي، كما ساعدت الظروف التاريخية على بقائها حتى نهاية القرن الخامس عشر فى الأقطار الإسلامية التى استطاعت أن تنجو من غزو المغول مثل مصر، ومن ثم عاصرت المدرستين المغولية والتيمورية فى إيران.

وتحتل مخطوطات مقامات الحريرى المزوقة بالصور مركز الصدارة فى هذه المدرسة. والحق أننى عندما شاهدت صور مخطوطات المقامات المحفوظة بالمكتبة الأهلية فى باريس، وبالمتحف البريطاني فى لندن فى صورتها الأصلية راعنى ما تمتاز به من ألوان براقة زاهية، وما يظهر فيها من قوة فى التصور والتخيل، ومهارة فى الرسم، وتنوع فى الأسلوب. وليس من شك فى أن مخطوطات المقامات المزوقة تدين بقسط كبير من الأهمية التى حظيت بها إلى ما بلغته المقامات من صيت فى عالم اللغة والأدب،

وإلى ما اتصف به بطلها أبو زيد السروجى من دعابة وبراعة وسعة حيلة.

وتعتبر صور مخطوط المقامات المحفوظ في الأهلية بباريس (عربي ٥٨٤٧) (لوحات 1336 ـ 1344) من أجمل ما أنتجت المدرسة العباسية. وقد قام بكتابة هذا المخطوط وتزويقه بالتصاوير يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى سنة (١٢٣٤ ـ ١٢٣٧م).

وتوضح صورة من هذا المخطوط بعض جوانب المقامة السابعة التى تقص كيف أن أبا زيد وقف أمام المصلين فى مدينة برقعيد صباح العيد (لوحة 1337)، وأخذ يسأل الناس الإحسان، ويبسط لهم حاله فى رقاع مكتوبة قام عجوز معه بتوزيعها على المصلين. غير أن الحيلة فشلت فى استعطاف القلوب، فرجع إلى الدار بخفى حنين.

وقد حاول الواسطى فى هذه الصورة أن يوضح الفكرة بشيء من الصدق: فرسم جمعًا فى مسجد عبر عنه بالمحراب، ورسم فوق المنبر خطيبًا يخطب خطبة العيد وقد أنصت إليه الجمع الذى جلس فى صف منتظم ورسم خلف هذا الصف أبا زيد السروجى واقفًا اعتضد شبه المخلاة، واتكا على عجوز كالسعلاة.

غير أن المصور لا يتقيد تمامًا بحرفية النص؛ «إذ صوّر أبا زيد مفتح العينين فى حين أن النص يصفه «محجوب المقلتين».

وتتضح فى هذه الصورة براعة الواسطى فى ترتيب العناصر من أشخاص وعمارة، وفى الربط بينها، واستغلال الوحدات المعمارية من المنبر والمحراب فى إطار التصميم العام.

كما استطاع الفنان هنا أن يجمع بنجاح بين اتجاهين مختلفين: اتجاه واقعى يظهر فى محاولة تصوير المشهد بصدق، وفى التعبير عن العواطف المختلفة بواسطة حركات الأيدي وملامح الوجوه، وفى التمييز بين مختلف الأفراد؛ واتجاه زخرفى يلاحظ فى طريقة ترتيب الجمع الجالس ترتيبًا منغمًا، وفى تمثيل طيات الثياب على شكل دوائر المياه المتكسرة، وفى تزيين المنبر والمحراب بالزخرفة العربية المورقة المشهورة (الارابسك).

ولا يقتصر الواسطى فى هذا المخطوط على تصوير حوادث أبى زيد وأعماله، بل يلجأ فى كثير من الاحيان إلى تصوير بعض عبارات النص تصويرًا فنيًا بوساطة الأشكال والألوان: وانظر مثلاً إلى الرسم الذى يصور العبارة الواردة فى مفتتح المقامة السابعة التى تصف يوم العيد فى مدينة برقعيد حين «أظل بفرضه ونفله، وأجلب بخيله ورجله»، وكيف مثل الواسطى فيه منظرًا من الحياة العامة مفعمًا بالحركة والحياة، تبدو فيه جماعة من الناس وقد امتطوا صهوات الخيول، ورفع بعضهم الأعلام والرايات الدينية، ودق بعض آخر الطبول ونفخوا الأبواق، وأخذوا يعلنون قدوم العيد بكثير من الجلبة والضوضاء!

وتأمل أيضًا الرسم الذي صوّر به الواسطى لغزًا فقهيًا فسره أبو زيد السروجى فى المقامة الثانية والثلاثين حين سئل عما يجب فى «عشر خناجر» أى نوق! وهنا صوّر الفنان منظرًا ريفيًا جميلاً يتمثل فيه عشر نوق وإلى جانبها بعض الرعاة (لوحة 1342).

وتتضح فى هذه الصورة بعض المظاهر الفنية التى تميز المدرسة العباسية: فتتمثل الأرض فيها على شكل خط يخرج منه نبات

محور، وليس للصورة خلفية، ولا يحدها إطار، وليس فيها اهتمام بقواعد المنظور أو محاولة لإظهار التجسيم.

وقد وفق الفنان فى رسم النوق، وفى توزيع وحدات الصورة توزيعًا متوازنًا منسقًا. أليس فى ترتيب رقاب النوق، وتوالى ظهورها تنغيم جميل؟ ألم ينجح الفنان فى توفير التوازن بتغيير أوضاع الرقاب وفى الوقت نفسه أضفى على الصورة كثيرًا من الحركة والتنوع؟

وتشبه صور الواسطى صورًا فى مخطوط لمقامات الحريرى محفوظ بالمتحف الآسيوى بمدينة لنينجراد (لوحات 1345 ـ 1350) وتتمثل أوجه الشبه فى الأسلوب العام، وفى طريقة توزيع عناصر الصورة وتنظيمها تنظيمًا زخرفيًا جميلاً، وفى طريقة رسم طيات الثياب على شكل دوائر المياه المتكسرة.

وتوضح صورة منه أبا زيد السروجى فى مغامرة له فى المقامة السابعة والأربعين، وفيها يبدو أبو زيد وقد تظاهر بأنه حجام، وأجلس ابنه أمامه على أنه أحد «الزبائن»، فاجتمع «عليه من النظارة أطواق، ومن الزحام طباق»، وأخذ أبو زيد يحاور «زبونه» بقوله: «أراك قد أبرزت راسك، قبل أن تبرز قرطاسك، ووليتني قذالك، ولم تقل لى ذا لك» (أى أدرت لى قفاك لأحجمك قبل أن تعطينى أجرى) (لوحة 1350).

ويبدو أن هذا المخطوط قد امتلكه بعض المتزمتين فرسم خطوطًا على الوجوه لتشويهها وتضييع معالمها.

ويلاحظ أن الفنان لم يتقيد هنا بالنص تمامًا: فإن النص لا يفيد أن أبا زيد قد افتتح فعلاً محلاً جهزه بأدوات الحجامة، أو أن أبا زيد قد حجم فعلاً «زبونه» فى ظهره كما يتضح من الصورة؛ وإنما هى مغامرة من مغامرات أبى زيد وابنه يبغيان من ورائها الاحتيال على جمع المال.

ومهما يكن من شيء فقد استطاع الفنان أن يقدم عملاً جميلاً. فوفق فى توزيع عناصر الموضوع بحيث استرعى الأنظار إلى أبى زيد وابنه فى وسط الصورة، كما نجح فى استخدام حركات الأيدى ولفتات الرءوس فى التعبير عن الحوار الدائر بين الحجام «والزبون»، وعن الروح التى تسود جموع المتزاحمين المتطفلين.

وينسب بعض العلماء المخطوطين السابقين إلى مدينة بغداد؛ وذلك لما تمتاز به صورهما من إتقان وجمال وروعة تليق بعاصمة الخلافة، وكذلك لخلوهما من التأثيرات الفنية الأجنبية.

على أن بالمكتبة الأهلية بباريس مخطوطًا مزوقًا (عربي ٦٠٩٤) يرجع تاريخ كتابته إلى سنة ٦١٩هـ (١٢٢٢ ـ ١٢٢٣م) (اللوحات 1333 ـ 1335)، وتبدو فى صوره تأثيرات بيزنطية وسورية مسيحية؛ ومن ثم ترجح نسبته إلى مدينة آمد حيث غلبت هذه المؤثرات، وحيث ورد فى الأخبار التاريخية ما يفيد قيام مدرسة للتصوير الإسلامى فيها.

وتمثل صورة من هذا المخطوط بعض قصص المقامة الخمسين حين حل أبو زيد السروجى بمدينة البصرة، فجلس فى «أطمار بالية، فوق صخرة عالية، وقد عصبت به عصب لا يحصى عديدهم، ولا ينادى وليدهم»، فأخذ يشيد بمجد البصرة وأهلها، ثم ثنى بنفسه فاستعرض مواهبه وحيله ومغامراته، وأخيرًا أعلن توبته ورجوعه إلى

الله، وسأل أهل البصرة أن يدعوا له بالهداية والتوفيق (لوحة 1335).

وفي هذه الصورة يرى أبو زيد وجمهوره يرتدون ثيابًا كلاسيكية ذات طيات شبه طبيعية. وقد استطاع المصور أن يعبر عن حال أبى زيد وما يعتمل فى نفسه من مشاعر بحركة ذراعيه وتقلب وجهه.

وإذا كانت التأثيرات السورية المسيحية تظهر فى صور هذا المخطوط فإن بالمكتبة الأهلية فى باريس مخطوطًا آخر تظهر فيه المؤثرات الإيرانية، ومن ثم ترجح نسبته إلى مدينة الموصل حيث ازدهرت الفنون فى النصف الأول من القرن الثالث عشر (لوحات 1331 ـ 1332).

وتوضح صورة من هذا المخطوط بعض حوادث المقامة التاسعة عشرة حين أكل الحرث بن همام راوى المقامات وبعض أصدقائه فى بيت أبى زيد السروجى بصحبة ابنه. وكان ضمن أصناف الطعام جدى مشوى كنى عنه أبو زيد فى معرض مخاطبته لابنه «بأبى حبيب، المحبب إلى كل لبيب، المقلَّب بين إحراق وتعذيب».

ويُرى فى الصورة ثلاثة رجال هم أصدقاء أبى زيد وغلام هو ابنه وقد جلسوا يأكلون حول مائدة قد غصت بالمأكولات، ويشاهد ابن أبي زيد وهو يقطع بالسكين جديًا صغيرًا، وأحد الضيوف يعاونه (لوحة 1331).

ومن المظاهر الفنية التى تظهر فى هذه الصورة، وفى الوقت نفسه تعتبر من مميزات المدرسة العباسية بوجه عام الهالات المرسومة حول الرءوس، والعصابات الملفوفة حول العضد.

ولم يكتف الفنان بإهمال الإطار والخلفية فى الصورة، بل إنه أغفل تعيين الأرضية أيضًا.

وتمتُّ هذه الصورة بصلة وثيقة إلى رسوم الخزف الإيراني المعاصر (لوحات 839 ـ 857) كما يبدو ذلك واضحًا في رسم الغلام.

وعلى الرغم مما ينتظم مخطوطات المقامات المزوقة من مميزات عامة فإنه يلاحظ أن صور كل مخطوط تختلف عن صور المخطوط الآخر اختلافًا ظاهرًا فى معظم الأحيان، وإذا وازنا الصورة السابقة بصورة من مخطوط آخر لمقامات الحريرى توضح حدثا من المقامة نفسها، ويتمثل فيها الأشخاص أنفسهم، أمكننا أن نلاحظ هذا الاختلاف بين أسلوبي المخطوطين وإن كان كلاهما يرجع إلى المدرسة العباسية.

والصورة موضوع الموازنة من مخطوط لمقامات الحريرى محفوظ فى المكتبة الأهلية فى ڤينا، انتهى من نسخه كاتبه أبو الفضل بن أبي إسحاق فى شهر رجب سنة ٧٣٤هـ (١٣٣٤م) وينسب تزويق هذا المخطوط إلى مصر أو سورية فى عصر المماليك، حيث قامت مدرسة لتزويق المخطوطات بحسب أسلوب المدرسة العباسية. وتؤيد الحقائق التاريخية والمقارنات الفنية صحة هذه النسبة. فمن الملاحظ أن غزو المغول للعراق فى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى قد خرب المراكز الفنية، وأدى إلى هجرة كثير من الفنانين إلى الدولة الوحيدة التى استطاعت أن تدحر المغول، وأن تبعث الخلافة العباسية من جديد، وهى الدولة المملوكية فى مصر وسورية. وليس من شك فى أن هؤلاء الفنانين المهاجرين قد أسهموا فى الحركة الفنية التى ازدهرت فى هذين

القطرين تحت رعاية الإدارة المملوكية، بعيدة عن التأثيرات المغولية التى طبعت الإنتاج الفنى فى إيران والعراق فى القرن الرابع عشر بطابع معين؛ ومن ثم كان خلو هذا المخطوط الذى يرجع إلى القرن الرابع عشر من المظاهر المغولية واحتفاظه بطابع المدرسة العباسية دليلاً قويًا يؤيد نسبته إلى مصر أو سورية.

ويُرى فى الصورة التى نحن بصددها أبو زيد السروجي راقدًا على السرير، وحوله بعض أصدقائه الذين جاءوا يعودونه (لوحة 1354)، على حين وقف ابنه عند رأسه. وقد وفق الفنان فى توزيع الأشخاص توزيعًا جميلاً، كما اتضحت عنايته بالناحية الزخرفية: فنرى السرير تحليه الأشكال الهندسية، والزخارف النباتية المحورة؛ وثوب الرجل الواقف فى وسط الصورة تملؤه الزخرفة العربية المورقة، وثوب الشيخ الواقف إلى اليمين ورداء الشاب الواقف إلى اليسار تكسوهما طيات محورة تحويرًا زخرفيًا معقدًا تعتبر من مميزات هذا المخطوط.

ويمت بصلة وثيقة إلى أسلوب المخطوط السابق مخطوط آخر مزوق بالصور محفوظ بأوكسفورد فى انجلترا، نسخ فى سنة ٧٣٨هـ (١٣٣٧م). وتشبه صور هذا المخطوط كل الشبه صور مخطوط فينا، حتى إنه يرجح أن المخطوطين قد زوقا فى مرسم واحد.

وبعد فإن الصور التى تمثل أبا زيد السروجى فى المخطوطات المزوقة المختلفة تبلغ بضع مئات، ولا تقل متعة مشاهدتها عن متعة قراءة نوادر أبى زيد ومغامراته وأدبه؛ وهكذا يمكن أن نقرر بحق أن أبا زيد السروجى بطل مقامات الحريرى قد كتب له الخلود فى عالم الفن إلى جانب دنيا الأدب.

من مراجع البحث:

أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسى الشريشى: شرح المقامات الحريرية.

الدكتور زكى محمد حسن: مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى (مستل من مجلة «سومر»، المجلد ١١ الجزء ١).

Arnold (T.W.), Painting in Islam.

Blochet, Musulman Painting.

Buchthal (H.), Early Islamic Miniatures from Baghdad (in «Journal of the Walters Art Gallery, V, 1942»).

-«Hellenistic» Miniatures in Early Islamic Manuscripts (in «Ars Islamica, VII, 1940»).

-Three illustrated Hariri Manuscripts in the British Muserm (in «Burlington Magazine, LXXVI, 1940»).

Buchthal (H.), Kurz (O.), and Etinghausen (R.), Supplementary Notes to K.Holter's Check List of Islamic Illuminated Manuscripts before A.D. 1350 (in «Ars Islamica, VII, 1940).

Farés (B.), Une Miniature Religieuse De L'Ecole Arabe De Bagdad. Le Caire 1948.

Grohmann (A.) Arnold (T.), The Islamic Book; Holter (K.), Die Galen-Hand schrift and die Makamen des Hariri der Wiener Nationalbibliothek (in «Jahrbuch de Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, XI, 1937»).

Kühnel (E.), Die Bagdader Malerschule auf der Ausstellung iranischer Kunst in Paris 1938 (in «Pantheon, XXIII, 1939»).'

-Miniaturmalarei im islamischen Orient.

Les Arts de L'Iran: L'ancienne Perse et Bagdad. Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale, rédigé par H. Corbin, Paris 1938.

تراجم المصورين في مصر الإسلامية

مرتبة حسب حروف المعجم(*)

أبو تميم حيدرا:

مصور مصرى وصلنا توقيعه على أحد أعماله، وهو أقدم توقيع معروف لمصور مسلم. ويوجد التوقيع على قطعة من ورقة بردية ذات لون بنى مائل إلى الاصفرار فى مجموعة الأرشيدوق رينر فى مكتبة الدولة فى ڤيينا (PERF, Exhibition, No.954) وتبلغ مساحة الورقة ٩,٤سم × ٧,١سم، ويشتمل هذا الجزء من البردية على رسم بالحبر الأسود الداكن يمثل النصف الأمامى من فارس ملتح يمتطى صهوة حصان يعدو مسرعًا. ويلبس الفارس رداء فضفاضًا يتدلى إلى عقبه، وغطاء رأس مخروطى الشكل ينتهى فى أعلاه بذؤابه تتجه نحو الأمام. ويميل الفارس أثناء عدو الفرس نحو الأمام وقد أمسك بيده اليمنى رمحًا وباليسرى ترسًا يخفضهما إلى أسفل.

وتظهر فى الرسم أخطاء واضحة فى قواعد التشريح والمنظور مثل طريقة الربط بين فخذ الحصان وجسمه، وظهور كلا العينين، ووضع الأذنين، وغير ذلك من التفاصيل. غير أن المصور قد نجح بشكل ملحوظ فى التعبير عن العدو السريع، وإحساس التصميم والعزيمة فى وجه الفارس.

وفى أسفل الرسم كتابة بالحبر نفسه بقى منها عبارة تقرأ: «الفرس بالصاد». وتثير هذه العبارة بعض التساؤل بصدد موضوع الصورة: ذلك أن لفظ «صاد» قد تكون بمعنى داء يصيب الإبل فتسيل أنوفها فتسمو برأسها، وقد تكون أيضًا بمعنى من يرفع رأسه كبرا كالملك. فإذا اعتبرنا «الصاد» فى الرسم بمعنى المرض كان موضوع الصورة يمثل فرسًا به هذا الداء، وبالتالى كانت الورقة فى الغالب جزءًا من مخطوطة عن البيطرة. أما إذا اعتبرنا اللفظ بمعنى الملك أو الأمير كانت التصويرة تمثل أميرًا على ظهر فرس.

والافتراض الثاني يرجح الافتراض الأول: ذلك أن «الصاد» داء يصيب الإبل لا الخيل، كما أن الفرس يبدو سليمًا معافى. ومن جهة أخرى يبدو من هيئة الفارس أنه أمير فى مبارزة.

ويرد توقيع المصور فى عبارة على الوجه الآخر من الورقة. وتتألف العبارة من خمسة أسطر من الكتابة العربية الممحاة

(*) الموسوعة المصرية ـ العصر الإسلامي ـ هيئة الاستعلامات.

والمدونة موازية للهامش. وفى أسفلها رسم هندسى زخرفى على هيئة عقدة. وتحت هذه الكتابة النص التالي:

وما توفيقى إلا

بالله وعليه

توكلت

الحمد لله شكرًا الحمد لله وحده

(مما صو) ر أبو تميم حيدرا.

ولا يوجد من عبارة «مما صور» غير حرف «راء»، وقياسًا على المصطلح المتبع فى صيغ توقيعات الفنانين يرجح أن هذا الحرف هو الأخير فى عبارة «مما صور».

وترجع الكتابة ـ على أساس أسلوب الخط ـ إلى القرن ٤هـ/ ١٠م وعلى الأرجح إلى بداية العصر الفاطمى. ويؤكد هذا الترجيح أن موضوع الفرسان من الموضوعات المألوفة فى العصر الفاطمى كما يتضح من الخزف والأخشاب المحفورة.

وبالإضافة إلى أسلوب الخط وموضوع الرسم فإن اسم المصور نفسه يحمل فى ثناياه ملامح فاطمية: إذ أن الاسمين «تميم» و«حيدرة» من الأسماء الشائعة فى العصر الفاطمى، وقد سمى بهما كثيرون من رجال الدولة الفاطمية، كما أن «حيدرة» بمعنى «الأسد» هو أحد أسماء على بن أبى طالب: الإمام الأول عند الشيعة، وزوج السيدة فاطمة بنت النبي ﷺ التى ينتسب إليها الفاطميون.

ومن الملاحظ أن توقيع المصور باسمه على عمله يدل على اعتداد المصورين فى هذا العصر بأنفسهم، وعلو شأنهم.

المراجع

أحمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١٨٧ ـ ١٨٨، شكل ق.

Th. W. Arnold and A. Grohmann, The Islamic Book, Germany 1929, PP. 6-8, Figs. 4,5.

R. Ettinghausen, Arab Painting, Skira 1962, P.56.

Jahrhunderts. Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erherzog Rainer V (1892) PP. 123-126.

J. Karabacek, Ein arabisches Reiterbild des X.

J. Karabacek; Führer Druck die Ausstellung der Papyrus Erherzog Rainer, PP. 251-252.

T. Mann; Der Islam einst und Jetzt: Monographien zur Zeltgeschichte Vol.32 (Bielefeld 1914), P. 38, fig. 43 G.V. Pflugk-Harttung; Weltgeschichte III, Geschichte des Orients (Berlin 1910), P.161.

G. Wiet, Materiaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum, Ière partie, Egypte, II. le Caire 1910, P. 131.

ابن عزيز:

مصور عراقى عمل فى مصر فى العصر الفاطمى، وقد قدم إلى مصر بناء على دعوة وجهها إليه الوزير المصرى أبو محمد الحسن اليازورى الذى كان من المولعين بالصور ومن كبار رعاة المصورين. ويقال أن اليازورى كان يرمى من وراء استدعاء ابن عزيز إلى مصر إلى التخفيف من غرور «القصير» المصور المصرى ومن تغاليه فى الأجر.

ويمكننا أن نستنتج تاريخ قدوم ابن

عزيز إلى مصر إذا لاحظنا أن اليازورى قد تولى وزارة مصر فيما بين سنتى ٤٤٢ و٤٥٠هـ/١٠٥٠ و١٠٥٨م وأنه فى سنة ٤٥٠هـ/١٠٥٨م خطب البساسيرى فى بغداد باسم الخليفة الفاطمى المستنصر، مما يرجح أن ابن عزيز قدم إلى مصر فى ذلك العام.

المراجع

احمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١١٨.

زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين (القاهرة ١٩٣٧) صفحة ٩١ ـ ٩٢.

المقريزى: الخطط (طبعة بولاق) الجزء الثاني صفحة ٣١٨.

Arnold, Painting in Islam, P. 22. Blochet, Musulman Painting, 32.

Dimand, Handbook of Mohammadan Decorative Arts, P.18.

Ettinghausen, Arab Painting, PP; 54-56.

Huart, Calligraphes et Miniaturistes de l'Orient musulman, P. 328.

Kühnel, Islamische Miniaturmalerei, PP. 18-20.

Migeon; Manuel, I.109.

Quatremére, Mémoires sur L'Egypte, II. 346-347.

Sakisian, La Miniature Persane, P.22.

أحمد بن على المصرى الرسام:

ولد بعد سنة ٧٥٠هـ/١٣٤٩م وتوفى سنة ٨١٧هـ/١٤١٤م اى أنه عاش فى عصر المماليك. وكان يمارس الرسم ويتكسب منه. وكان يهوى الشعر. وقد ورد أنه كان ينظم الشعر بسهولة شديدة، وشعره خال من التكلف، غير أنه ذو طابع شعبى واضح.

المراجع

أحمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١٠٤.

السخاوى: الضوء اللامع، الجزء الثاني صفحة ٤٧.

البصريون:

أسرة من المصورين والمزوقين عاشوا فى مصر فى العصر الفاطمى ويتضح من اسمهم انهم أصلاً من البصرة. وقد أسهموا فى زخرفة جامع القرافة الذي جددته السيدة تغريد زوج الخليفة المعز لدين الله الفاطمى وأم العزيز بالله فى سنة ٣٦٦هـ/٩٧٦م. وقد وصف المقريزى ما كان فى هذا الجامع من صور ونقوش ملونة بالألوان السماوية والحمراء والخضراء وغير ذلك من الألوان، كما كانت السقوف كلها مزوقة وكذلك الحنايا وباطن العقود وظاهرها.

وقد بلغ «البصريون» شأوا عاليًا فى فن التصوير والتزويق.

المراجع

أحمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١٠٥.

المقريزى: الخطط (طبعة بولاق) الجزء الثاني صفحة ٣١٨.

بنو المعلم:

أسرة مصرية اشتغل أفرادها بالتصوير فى أوائل العصر الفاطمى. وقد نبغ بنو المعلم فى التصوير، وذاع صيتهم، وتتلمذ عليهم بعض نوابغ المصورين الفاطميين.

المراجع:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١١٣ - ١١٤.

زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين (القاهرة ١٩٣٧) صفحة ٩١.

المقريزى: الخطط (طبعة بولاق) الجزء الثاني صفحة ٣١٨.

جواد بن سليمان بن غالب اللخمى:

مصور عاش فى عصر المماليك وتوفى سنة ٧٥٦هـ/ ١٣٥٥م. وقد نبغ فى النقش كما برع فى كثير من الفنون التطبيقية مثل رسم الزخارف المدورة فى المصاحف، ونقش الخواتم، وإجراء الميناء عليها، والزركشة والتطريز والنجارة والتطعيم.

وقد اشتهر أيضًا بمهارته فى قص الورق. وذكر ابن تغرى بردى فى المنهل الصافى نقلاً عن الصفدى - وكان من أصدقاءه المصور - أن من أجمل أعماله فى هذا الفن كتابة لامية العجم.

المراجع:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١٠٦ و١١٢.

ابو المحاسن بن تغرى بردى: المنهل الصافى.

عبد الرحمن بن على بن محمد الدهان وشهرته ابن مفتاح:

كان يشتغل بصناعة الدهان والتصوير ويعتمد عليها فى معيشته، وتوفى سنة ٨٦٠هـ/١٤٥٦م.

المراجع:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١٠٧.

السخاوى: الضوء اللامع لأهل القرن التاسع. الجزء الرابع صفحة ٧٢.

عبد اللّه بن الحسن المصرى المزوق:

من المزوقين أو صناع الفسيفساء. نعرفه عن طريق توقيع له كان بقبة المسجد الاقصى شاهده السائح الهروى، وذكره فى كتابه: «الإشارات إلى معرفة الزيارات» ونص الكتابة كما جاءت فى كتاب الهروى كما يلى:

(بسم الله الرحمن الرحيم. سبحان الذى اسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الاقصى الذى باركنا حوله. نصر من الله وفتح قريب لعبد اللّه ووليه على أبى الحسن الإمام الظاهر لإعزاز دين الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه الاكرمين. أمر بعمل هذه القبة وإذهابها سيدنا الوزير الأجل صفى امير المؤمنين وخالصته ابو القاسم على بن أحمد أيده الله ونصره وكمل جميع ذلك فى سلخ ذى القعدة سنة ست وعشرين وأربعمائة. صنعه عبد اللّه بن الحسن المصرى المزوق.

المراجع:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١٠٧ـ١٠٨.

زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين (القاهرة ١٩٣٧) صفحة ١٩٤ - ١٩٥.

Répertoire ET. Combe, Sauvaget et Wiet, Chronologique d'Epigraphie Arabe, VII, P. 6,7 nos 2409, 2410. Hautecoeur et wiet, Mosquées, I, PP. 291-292.

على بن عبد القادر بن محمد النقاش:

مصور مصرى عاش فى عصر المماليك البرجية، وتوفى سنة ٨٨٠هـ/١٤٧٥م تعلم صناعة النقش والتصوير على يد زوج أمه، وقد برع فيها. وكان له حانوت فى الصاغة يزاول فيه مهنته.

المراجع:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١٠٨ ـ ١٠٩.

السخاوى: الضوء اللامع الجزء الخامس صفحة ٢٤٢.

القصير:

من أشهر المصورين المصريين فى العصر الفاطمى، وعاش فى القرن ٥هـ/١١م. وكان يكلفه الوزير الفاطمى اليازورى بإنجاز بعض الأعمال الفنية غير أن القصير كان يبالغ فى تقدير أعماله ويغالى فيما يطلبه من أجر لها مما أغضب اليازورى ودفعه إلى استدعاء المصور العراقى المشهور ابن عزيز إلى مصر كمنافس للقصير.

ويدل ارتباط اسم القصير باليازورى أنه كان يعمل فى عهد هذا الوزير الفاطمى راعى الفنون والتصوير، وقد تولى اليازورى الوزارة فيما بين سنتى ٤٤٢ و٤٥٠هـ/ ١٠٥٠ و١٠٥٨م.

المراجع:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١١١.

زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين (القاهرة ١٩٣٧) صفحة ٩١ ـ ٩٢.

المقريزى: الخطط (طبعة بولاق) الجزء الثاني صفحة ٣١٨.

Arnold, Painting in Islam, P.22.

Blochet, Musulman Painting, P.32.

Dimand, Handbook of Mohammedan Decorative Arts P.18.

Ettinghausen, Arab Painting, PP. 54-56.

Huart, Calligraphes et Miniaturistes de L'Orient Musulman, P.328.

Kühnel, Islamische Miniaturmalerei, PP. 18-20.

Migeon, Manuel, I.109.

Quatremère, Mémoires sur L'Egypte, II PP/ 346-347.

الكتامى:

من مشاهير المصورين فى مصر فى العصر الفاطمى، ويستدل من اسمه أنه من جماعة الكتاميين المنتسبين إلى قبيلة كتامة، وقد قدم الكتاميون إلى مصر مع الفاطميين وصاروا من رجال دولتهم وعماد جيشهم، وكان على رأسهم فى أوائل العصر الفاطمى أمين الدولة ابن عمار وهو أول من أسندت إليه الوساطة فى عصر الحاكم، وأول من تلقب بالألقاب المضافة إلى الدولة فى العصر الفاطمى فى مصر.

المراجع:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب. إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١١١.

زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين (القاهرة ١٩٣٧) صفحة ٩٣.

المقريزى: الخطط الجزء الثاني صفحة ٣١٨.

محمد بن على بن عمر المعروف بشمس الدين الدهان:

من المصورين المصريين فى عصر المماليك البحرية، وتوفى سنة ٧٢١هـ/

١٣٢١م وكان يشتغل بالتصوير إلى جانب صناعات أخرى. وقد لقب بالدهان لمزاولته التصوير إذ كانت هذه اللفظة تطلق على المصورين كما يتضح مما جاء فى معيد النعم ومبيد النقم لتاج الدين عبد الوهاب السبكى عن الدهان وتحذيره من أن يصور صورة حيوان لا على حائط ولا سقف ولا آلة من الآلات ولا على الأرض.

ويتضح من بيتين بذيئين من الشعر هجاه بهما جمال الدين الصوفى بأنه كان يصور الناس.

المراجع:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب، إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١١٢.

ابن حجر: الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة، الجزء الرابع، صفحة ٧٨ ـ ٧٩.

محمد بن محمد بن أحمد المعروف بشمس الدين الرسام:

من المصورين المصريين فى عصر المماليك البرجيه، وكان على قيد الحياة فى سنة ٨٨٥هـ/ ١٤٨٠م. وكان يشتغل بتزويق المخطوطات، وقد برع فى الرسم وفى فنون أخرى مثل التذهيب، وعمل المزهرات، وقص الورق، وإلصاق الصينى.

المراجع:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب، إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١١٢.

السخاوى: الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، الجزء التاسع، صفحة ٦.

محمد بن محمد بن عيسى القاهرى:

فنان عاش فى أواخر عصر المماليك، وكان على قيد الحياة فى سنة ٨٩٥هـ/ ١٤٩٠م، وكان يشتغل بالتذهيب، وشطف اللازورد كما برع فى فنون أخرى.

وقد تدرب فى التذهيب على ابن السداد، وفى شطف اللازورد على ظهير العجمى.

المراجع:

احمد تيمور: التصوير عند العرب، إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١١٢ ـ ١١٣.

السخاوى: الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، الجزء التاسع، صفحة ١٧٩.

النازوك:

من مشاهير المصورين المصريين فى العصر الفاطمى، تتلمذ على بنى المعلم وعاصر الكتامى، وعاش على الأرجح فى أواخر القرن الرابع الهجرى (١٠م) والنصف الأول من القرن الخامس (١١م).

المراجع:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب، إخراج الدكتور زكى محمد حسن (القاهرة ١٩٤٢) صفحة ١١٤.

محمد بن محمد بن أحمد الرسام:

من المصورين المصريين فى عصر المماليك البرجية. وكان على قيد الحياة فى سنة ٨٨٥هـ/١٤٨٠م. وقد اشتغل بتزويق المخطوطات وبرع فى الرسم وفى فنون أخرى مثل التذهيب، وعمل المزهرات، وقص الورق، وإلصاق الصينى.

بهــــــزاد(*)

فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى بلغ التصوير الإيرانى درجة كبيرة من النضج.

والواقع أن لهذا العصر أهميته الفنية من جانب آخر ذلك أنه منذ ذلك الوقت يمكن دراسة التصوير على أساس شخصي أي بدراسة المصورين أنفسهم إذ أنه من جهة حفظ لنا التاريخ أسماء كثير من الفنانين الذين بلغوا مرتبة عالية في المجتمع، ومن جهة أخرى أخذت شخصية كل من الفنانين تتضح في إنتاجه: أى أنه صار لكل منهم أسلوبه الشخصي، كما كان الفنان يكتب اسمه على إنتاجه فى كثير من الأحيان، بعد أن كان الاسم لا يكتب إلا نادرًا وحتى فى هذه الحالة كان يذكر اسم المصور بصفة عامة فى أول المخطوط أو فى آخره.

ومن ثم فإننا بعد أن كنا ندرس التصوير فى ضوء الإنتاج العام أو بعبارة أخرى على أساس دراسة تصاوير المخطوطات بصفة عامة دون الاهتمام بالفنانين الذين صوروها والذين لم نكن نعرفهم إلا نادرًا صار في الإمكان منذ نهاية القرن الخامس عشر أن ندرس التصوير الإيراني على أساس دراسة الفنانين أنفسهم ودراسة إنتاجهم والتعريف بأسلوبهم. على أنه يجب أن نلاحظ أن هذه الدراسة الشخصية تحتاج إلى درجة أكبر من التعمق حتى يمكن مقارنتها بدراسة التصوير الأوربى فى نفس العصر.

وكان أشهر الفنانين الإيرانيين فى أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر المصور بهزاد (لوحات 1441 ـ 1458). ولا يعرف تاريخ ميلاد بهزاد على وجه التحديد وإن كان يرجح أنه ولد فى منتصف القرن التاسع الهجرى (١٥م). أما عن نشأته الفنية فبعض المصادر تؤكد أنه تعلم التصوير على يد فنان يسمى مير سيد على التبريزى (لوحة 1472) فى حين تذكر مصادر أخرى أنه كان تلميذًا للمصور ميرك نقاش من هراة. وحظى بهزاد برعاية السلطان حسين ميرزا بيقرا ووزيره مير على شير وعاش بهزاد فى مدينة هراة حيث زاول أعماله الفنية وحيث قامت له مدرسة فنية مزدهرة امتد تأثيرها إلى سائر أنحاء إيران. ولكن بعد سقوط هراة سنة ٩١٦هـ (١٥١٠م) فى يد الشاه إسماعيل الصفوى رحل بهزاد إلى تبريز عاصمة الصفويين، وفى تبريز ذاع صيت بهزاد واحتل مكانًا

(*) بحث بندوة بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة، سنة ١٩٦٠م.

مرموقًا فى المجتمع الإيرانى. وقرب الشاه إسماعيل بهزاد إليه واهتم به حتى ليذكر بعض المؤرخين أنه حرص حرصًا خاصًا على حمايته والمحافظة على سلامته أثناء حربه مع الترك سنة ٩٢٠هـ (١٥١٤م). وبلغ تقدير الشاه إسماعيل بهزاد أن أسند إليه رئاسة المكتبة الملكية ومجمع فنون الكتاب فى سنة ٩٢٨هـ (١٥٢٢م) بمن فيهما من أمناء وخطاطين ومصورين ومذهبين وغيرهم. ووصلنا نص البراءة التى تسلمها بهزاد بمناسبة هذا التعيين.

وكان لبهزاد تأثير كبير فى الفنانين الذين عاصروه والذين جاءوا بعده حيث يمكن أن نعتبره صاحب مدرسة فنية لها طابعها وأسلوبها وتأثيرها. وكان لبهزاد تلاميذ ومقلدون نشروا أسلوبه فى سائر أنحاء إيران وفى غيرها من الأقطار التى تأثرت فنيًا بإيران ومن أهم تلاميذ بهزاد فى هراة نفسها المصور قاسم على (لوحات 1475 ـ 1477) الذي قلد أستاذه وزميله وإن لم يبلغ شأوه فى العبقرية والشهرة. وفى تبريز أقبل كثيرون على تقليد أسلوبه الذى يعتبر حجر الأساس فى المدرسة الصفوية فى التصوير (لوحات 1441 ـ 1492). وبالإضافة إلى ذلك فإن مدرسة التصوير التى قامت فى بخارى منذ أوائل القرن ١٦م تدين لبهزاد بوجودها.

أسلوب بهزاد:

يعتبر بهزاد فى حقيقته مصورًا من المدرسة التيمورية ولكنه وصل بأسلوب هذه المدرسة إلى درجة عالية. وفى الوقت نفسه استطاع أن يكون أسلوبًا خاصًا داخل إطار هذه المدرسة (لوحات 1441 ـ 1458). وبهزاد مصور بارع يتحكم فى ريشته، وفى الأداء، وفى استخدام الألوان بمقدرة فائقة إذ عرف كيف يستخدم الألوان استخدامًا جميلاً وبرع فى تدريجها والمزج بينها والحصول على ألوان جديدة رائعة. وغلب على بهزاد استخدام الألوان الحمراء الوردية والقرمزية والقاتمة والطوبية، وكذلك مختلف درجات اللون الأصفر والأخضر والأزرق، على أرضية من العشب ذات لون أخضر داكن ومن ناحية أخرى يمتاز بهزاد بدقة التنفيذ، والمهارة فى رسم الأشخاص وفى توزيعهم وفى التعبير عن حركاتهم بحيوية وفى التمييز بين شخصياتهم وفى تزويد كل من أشخاصه بحالة نفسية مختلفة. ولما كان بهزاد فى رعاية السلاطين والوزراء جاء أسلوبه أرستقراطيًا متأنقًا فيه عناية بالزخارف الدقيقة النباتية والهندسية، وفيه رشاقة واضحة وهدوء جميل وتجمل وذوق، وعناية بالعمائر والأثاثات الأرستقراطية ذات الزخارف الجميلة، والمناظر الطبيعية المشذبة المهذبة.

ورغبة منه فى التنويع بين شخصياته وتزويدهم بروح الرقة والظرف كان كثيرًا ما يرسم في صوره رجلاً أسود. كما أنه يلاحظ أنه لم يحرص على رسم النساء فى حين أنه عنى برسم الدراويش وحالاتهم الروحية.

إنتاج بهزاد:

عاش بهزاد فترة طويلة حظى خلالها برعاية الحكام الذين اتصل بهم، ومن ثم كان له إنتاج ضخم لا سيما وأن شهرته عمت إيران وامتدت إلى الهند، وأقبل الملوك والحكام والأمراء والأعيان على اقتناء صوره والاحتفاظ بها والاعتزاز بملكيتها والتعليق عليها.

وكان لهذا خطره على تاريخ الفن إذ

اقبل الكثيرون من الفنانين على تقليده تقليدًا دقيقًا كما زور البعض اسمه على إنتاج من عمل غيره حتى يزيدوا من قيمته؛ ومن ثم نجد أن بعض الصور التى تحمل اسم بهزاد او تنسب إليه تختلف كثيرًا عن أسلوبه.

على أنه قد وصلتنا صور يتفق مؤرخو الفنون على أصالتها وصحة نسبتها إلى بهزاد. ومن أهم الصور التى يكاد يجمع المؤرخون على نسبتها لبهزاد ما يلي:

١ ـ تصاوير بستان سعدى فى دار الكتب المصرية (لوحات 1442 ـ 1445):

كتب هذا المخطوط «سلطان على الكاتب» أعظم الخطاطين الإيرانيين فى عصره. وقام بتذهيبه «مارى المذهب». وكتب هذا المخطوط سنة ٨٩٣هـ (١٤٨٨م) للسلطان حسين ميرزا السلطان التيمورى فى هراة الذى كان بهزاد فى رعايته. ويستشف من تاريخ إحدى الصور أنها رسمت سنة ٨٩٤هـ أى أن التصوير تم بعد الكتابة.

يضم المخطوط ست صور[١] اربع منها عليها اسم بهزاد والصورتان الأخريان لا تختلفان عن الأربع من حيث الأسلوب ومن ثم لا يشك فى نسبتها إلى بهزاد[٢].

٢ ـ تصاوير فى مخطوط نظامى فى المتحف البريطاني (٦٨١٠) (لوحات 1409 ـ 1451):

كتب هذا المخطوط فى سنة ٩٠٠هـ/ ١٤٩٤ ـ ١٤٩٥م) لعلى ميرزا برلاس أمير سمرقند، وبه تصاوير على بعضها اسم بهزاد، والبعض قاسم على، والبعض ميرك، وعلى بعضها أحيانًا اسم بهزاد واسم قاسم على معا ويحاول السير توماس أرنولد نسبة ثمان من هذه الصور إلى بهزاد وإن لم تشمل جميعها اسمه. أما الصور التى عليها اسم بهزاد وقاسم على فيرجح أنها بدأها بهزاد وأتمها تلميذه قاسم على.

ومن هذه الصور المنسوبة إلى بهزاد تصويره «تمثل حمّاما»[٣]، وأخرى «بناء مسجد أو قصر»[٤] (لوحة 1449).

وينسب إلى بهزاد صور أخرى كثيرة[٥] كما سبق أن أسلفنا ومنها صور شخصية[٦].

٣ ـ رسم رائع فى مخطوطة ديوان الشاعر جامى[٧] يمثل حلقة ذكر لبعض

---

(١) اطلس ٨٣٣ مكرر ـ ٨٣٨ مكرر.

(٢) د. زكى محمد حسن: من الكنوز الفنية فى مصر: بستان سعدى فى دار الكتب المصرية (بالعدد ٥٥ من مجلة الثقافة بمصر ـ يناير ١٩٤٠م ـ ص ٢٩ـ ٣٣).

(٣) اطلس: شكل ٨٤٠ مكرر.

(٤) اطلس: شكل ٨٤١ مكرر.

(٥) Sakisian, La Miniature Persane, Pl.75, fig. 133, Pl. 37 الشاه طهماسب فوق شجرة (مدرسة صفوية).

(٦) المرجع نفسه.

شكل (٥٨) صورة شخصية للسلطان حسين ميرزا بيقرا على ظهر حصان فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن بتاريخ حوالى ١٤٦٨م شكل (٥٩) صورة شخصية للسلطان حسين ميرزا بيقرا جالسا فى مجموعة كارتييه حوالى ١٤٨٥م.

Survey; III P.1858-1866, V Pl.885A. أطلس: ٨٤٢ مكرر؛ مشهد فى حديقة (اسم بهزاد) فى متحف كلستان ٨٤٣ مكرر؛ صوفى يعبر البحر على سجادة. شستربيتى فى لندن.

(٧) الفنون الإسلامية ـ شكل ٢٣.

الدراويش بمتحف المتروبوليتان يمكن نسبته لبهزاد أو لمدرسته.

وفيما يلي مجموعة من التصاوير نستطيع أن ننسبها إلى بهزاد بشيء من التثبت:

١ ـ (١) إحدى عشرة تصويرة صغيرة فى مخطوط البستان الذي نسخه ميرشيخ محمد بن شيخ أحمد في شوال سنة ٨٨٣هـ/١٤٧٩م فى مجموعة شيستربيتي فى لندن وقد ورد بهذا المخطوط أن الذى رسمها (العبد المذنب بهزاد)[١].

٢ ـ تصويره من جزءين تمثل السلطان بيقرا وحاشيته فى حديقة مؤرخة ١٤٨٥م فى طهران بمتحف كلستان وورد اسم بهزاد فى التوقيع دون أن ينعت بأية صفة وقد يكون هذا التوقيع غير صحيح. وهناك نسخة غير كاملة من الجزء الأيسر محفوظة فى مجموعة هوفر بنيويورك[٢].

٣ ـ أربع أو خمس صور صغيرة فى مخطوط من مخطوطات البستان نسخه سلطان على الكاتب لحسين بيقرا عام ٨٩٣هـ (١٤٨٨م) وزخرفه مارى المذهب، وهذه الصور موجودة بدار الكتب بالقاهرة وعلى أربع صور منها توقيع (العبد بهزاد): اثنتان كتب عليهما عام ٨٩٣ ـ ٨٩٤هـ بخط دقيق وبحيث يكون هذا التاريخ عنصرًا من عناصر الزخرفة فى رسم البناء، وقد أخفى معظم التوقيع فى فاتحة المخطوط فى الصفحتين المقابلتين ولذلك فإن نسبة هذه الصور له ليست محققة تمامًا كما هو الحال فى الصور الصغيرة الأخرى التى نستطيع أن نقطع أنها من عمل بهزاد[٣].

٤ ـ ثلاث صور صغيرة في مخطوط من مخطوطات ديوان «خمسة» لنظامى نسخ عام ٨٤٦هـ (١٤٤٢م). ولكننا نستدل من التاريخ الذى ورد فى صورة أخرى بالورقة رقم ٧٧ب وهو رجب عام ٨٥٨هـ وكان بهزاد على قيد الحياة فى هذا التاريخ. على أن هذا الديوان قد حلى بالصور الصغيرة عام ٨٩٩هـ (١٤٩٣م). وجاء بين الأعمدة المؤلفة من أبيات الشعر أن هذه الصور من عمل بهزاد «العبد بهزاد»[٤] وربما كان فى هذا المخطوط صور أخرى من رسمه.

٥ ـ لوحة تبين رسماً يمثل رجلاً مسنا وشابًا وسط منظر طبيعي[٥] محفوظة ضمن مجلد من نماذج مشاهير الخطاطين تاريخها ٩٣٠هـ (١٥٢٤م). وكان هذا المجلد فيما سبق ضمن مجموعة كفوركيان بباريس.

---

(١) أطلس: ٨٤٣ مكرر؛ معرض الفن الفارسى لوحة ٦٦، ٦٧.

(٢) MS.81

Binyon, Pl.67. Unesco XVI, XVII

أطلس: شكل ٨٤٢؛ Survey 889 (النسخة غير الكاملة).

(٣) MS.83

Binyon, Pls. 68-71

Survey, Pl. 886-7.

أطلس: شكل ٨٣٣ مكرر ـ ٨٣٨ مكرر.

(٤) المتحف البريطانى ـ الملحق ٢٥٩٠٠، ورقة ١٢١ب وورقة ١٦١أ وورقة ٢٣١ب.

(٥) Survey, Pl. 885 B,C.

Persian P. 15th. cent, Pl.7.

Survey, Pl. 885 A.

ونستدل على صحة نسبة هذه اللوحة له من توقيع «العبد بهزاد» الذى عليها ومن إشارة وردت فى مقدمة المجلد وكذلك من تعليق لامين مكتبة الأباطرة المغول، وكان هذا المجلد فى حوزتهم أيام أكبر، وتاريخ ذلك غير محقق.

٦ ـ صورة صغيرة لجملين يقتتلان بها كتابة جاء فيها أنها من عمل بهزاد فى سن السبعين «فقير بامراد بهزاد» ١٥٢٠ ـ ١٥٢٥م. وهى محفوظة بمتحف كلستان بطهران.

وفيما يلى الأعمال الفنية التى تنسب إلى بهزاد وإن كانت هذه النسبة ليست محققة تمامًا:

ب: ١ ـ صورة قلمية لحسين بيقرا لم يكن المصور قد انتهى منها بعد ويزعم كل من مارتن وسكسيان أنها موجودة ضمن مجموعة كارتييه فى باريس[١].

٢ ـ صورة قلمية لحسين بيقرا ممتطيًا صهوة جواده وقد زعم مارتن وسكسيان[٢] أنها موجودة بمتحف الفنون الجميلة في بوسطون.

٣ ـ ثلاثة رسوم لطيور حليت بها غزليات أمير شاهى وهى موقعة كما يذكر بلوشيه وولكنسون.

٤ ـ ثلاث عشرة صورة بكتاب أمير خسرو الدهلوى المسمى «خمسة» الذى نسخ عام ٨٩٠هـ ويقول مارتن وشولز أن هذه الصور محفوظة فى مجموعة بيتي بلندن[٣].

٥ ـ ثلاث صور صغيرة حلى بها كتاب كلستان الذى نسخه على الكاتب فى المحرم من عام ٨٩١هـ (١٤٨٦م). وهى محفوظة ضمن مجموعة في باريس «ده روتشلد بباريس». ويذكر ڤييت أن إحدى هذه الصور موقع عليها «العبد بهزاد».

٦ ـ اثنتا عشرة صورة صغيرة (لوحة 1441) حلى بها كتاب ظفر نامه لشرف الدين على يزدى الذى نسخه شير على لحسين بيقرا عام ٨٧٢ /١٤٦٧م: ويحتمل أنه لم يزخرف بالصور إلا بعد ذلك وهذه الصور محفوظة بمجموعة جارت R. Garret فى بلتيمور، وليس عليها توقيع وإن كان مارتن وشولز وكونل وأرنولد وجراى يذكرون أن جهانكير نسبها لبهزاد[٤].

٧ ـ صورة صغيرة غير تامة حلى بها كتاب كلستان وفيها يطرد الشاعر كلب اللص[٥] وهى محفوظة بمتحف كلستان بطهران وقد نسبت هذه الصورة منذ القدم لبهزاد اعتمادًا على كتابة جاءت بها. ونقلها اقا رضا عام ١٦١٩م على أنها من رسم بهزاد.

٨ ـ صورة صغيرة لمحمد خان شيبانى ويقول سكسيان أنها ضمن مجموعته الموجودة فى باريس.

٩ ـ صورة صغيرة حلى بها كتاب ظفر نامه لشرف الدين يزدى الذى نسخ عام

(١) Sakisian, Pl. XXXVII, Fig.59.

(٢) Sakisian, Pl. XXXVII, Fig.58.

(٣) معرض الفن الفارسى: لوحة B٦١، A٦٢، ٦٣ـ ٦٥، A٦٦.

(٤) Bihzad and his Paintings in the Zafar Namah by T.Arnold, Pls. 1-12, Kühnel, Pls. 48-51.

(٥) Binyon, Pl. 74B.

٩٣٥هـ (١٥٢٩م). وهي ملك للحكومة الإيرانية وورد في نهاية هذه النسخة من الكتاب أن هذه الصور من رسم بهزاد ولكنها مختلفة تمام الاختلاف في الأسلوب عن صوره الأخرى.

١٠ ـ رسم للشاه طهماسب باللوفر في باريس. ويقول سكسيان وولكنسون أن عليه توقيع «بير غلام بهزاد»[1] مع أن أسلوب هذا الرسم صفوى صريح.

ومن أعمال بهزاد الفنية التي ورد ذكرها في الكتب ولم نعثر عليها إلى الآن الصور التي حلى بها تلك النسخة من كتاب «خمسة» لنظامى التي نسخها مولانا محمود للشاه طهماسب، والصور التى حلى بها كتاب تيمور نامه لناسخه سلطان على مشهدى، ومجلد الصور الصغيرة الذي كتب مقدمته خواندمير.

ونلمح أثر بهزاد أولاً في تلاميذه الذين وصل بعضهم مثل قاسم على وآقا ميرك إلى مرتبة أستاذهم. وقد ظن الناس مدة طويلة أن مخطوط نظامى[2] الذى نسخ عام ٩٠٠هـ (١٤٩٣م) من عمل بهزاد ومع أن معظم صوره الصغيرة تنسب الآن لقاسم على إلا أن الأسلوب المتبع في بعض الصور الخالية من التوقيع يدل في وضوح على أنها من عمل بهزاد.

وعلى الرغم من أنه حدث بعد ذلك بأمد وجيز تغيير آخر في الأسلوب في عهد الصفويين فإنه قد ظهرت في الثلاثين سنة الأولى من القرن ١٦م أسلوب يعبر عن عصر انتقال يبدو فيه كثير من خصائص فن بهزاد.

وخير مثال على ذلك مخطوط على شيرنوائى الذى يرجع تاريخه إلى عام ١٥٢٦م[3] ويرى بلوشيه أننا نستطيع أن نلمح في هذا المخطوط شيئًا من عمل بهزاد. ونقل مصورو هراة طريقة عمل بهزاد في التصوير إلى بخارى حيث رسخت أقدامها في البلاط الشيبانى وعاشت مؤثرات بهزاد في التصوير ومدرسة هراة في بخارى إلى ما بعد منتصف القرن ١٦م. وأدت هجرة الفنانين من الأوساط المتأثرة بفن بهزاد إلى نقل أسلوب هراة والتقاليد البهزادية في التصوير إلى الهند. وأقدر نتاج لهذين الأسلوبين وأصفاه هو الصورتان الصغيرتان الموجودتان في مجلد جهانكير اللتان يرجعهما كونل إلى ما بين عامى ١٥٢٠ ـ ١٥٣٥م.

وقد حدث تغيير كبير في طريقة بهزاد. غير أننا نلمح فيها من حين لآخر خصائص لا يمكن أن تخطىء مدلولها. وشاهد ذلك أن أسلوب بهزاد ظل ماثلاً في عدة صور صغيرة عملت عن قصة حمزة. وهذه الصور هى بداية فن التصوير المغولى الهندى.

وإذا تركنا جانبًا التطور العام لهذه الطريقة فإننا نجد صور بهزاد ودوافعه تنتقل بدرجة تتفاوت بعدًا أو قربًا عن الأصل وقد استمر هذا النقل حتى القرن ١٧م. مثال ذلك ما نلاحظه من أن لقاء دارا لقطيع الخيول الوارد في نسخة كتاب البستان المحفوظة بالقاهرة موجود أيضًا في مخطوط آخر من هذا الكتاب تاريخه ١٥٣٥م (مجموعة كارتييه بباريس). وفى مخطوط

(١) Sakisian, Pl. LXXV, Fig.133.
(٢) المتحف البريطانى ـ فهرس المخطوطات الشرقية رقم ٦٨١٠.
(٣) المكتبة الأهلية ـ ملحق المخطوطات التركية رقم ٣١٦.

ثالث منه تاريخه ١٥٥٦م (المكتبة الأهلية ملحق المخطوطات الفارسية رقم (١١٨٧)

ويتردد منظر قتال الإبل فى كثير من الصور الفارسية والهندية فنشاهده على سجادة فارسية عليها رسوم حيوانات يرجع تاريخها إلى القرن السابع عشر الميلادى (برلين متحف شلس)، وعلى إناء من القاشانى الأخضر البراق على شكل زجاجة يرجع تاريخه إلى عام ١٦٠٠م (لندن متحف فيكتوريا والبرت)، بل إننا نجد أن رضا عباسى قد نقل رسمًا من عمل بهزاد ليحلى به قصة المجنون فى عهد متأخر أي فى عام ١٦٢٦م.

وينسب أيضًا إلى بهزاد الصور الآتية:

١ ـ ليلى والمجنون فى بطرسبرج نهاية القرن ١٥م (هراة)[١] (لوحة 1448).

٢ ـ هدم حصن من مدرسة هراة[٢] (لوحة 1452).

٣ ـ جلسة فى الهواء الطلق، مجموعة جلبنكيان، نهاية القرن ١٥م من مخطوط ضائع[٣] (لوحة 1447).

٤ ـ صورة خدم يجهزون وليمة فى حديقة فى متحف بوسطون من حوالى عام ٩٠٦هـ (١٥٠٠م)[٤] (لوحة 1453).

٥ ـ صورة أمير مصور بتوقيع بهزاد فى متحف فرير (لوحة 1446). منقولة عن صورة للمصور البندقي جنتيلى دافبريانو[٥] فى مجموعة Doucet.

٦ ـ الجزء الأسفل من تصويرة رسم أعلاها فى سنة ١٥٥١ على يد عبد الصمد ربما يمثل أكبر، أما التصويرة التى تنسب إلى بهزاد فتمثل مجنون ليلى فى الصحراء بين الوحوش في مرقعة جلشان فى متحف الكلستان بطهران[٦].

٧ ـ الشاه طهماسب فوق شجرة[٧].

٨ ـ من مخطوطة ديوان الشاعر جامى: حلقة ذكر، متحف المتروبوليتان[٨] (بهزاد أو مدرسته).

(١) Kühnel, 53.
(٢) Survey, 888 a.
(٣) Ibid, 888 b.
(٤) Ibid, 891 B.
(٥) Ibid, 890; Sakisian, Pl.LV, Fig. 95.
(٦) Unesco, XXIV.
(٧) Sakisian, Pl. 75, Fig.133.
(٨) الفنون الإسلامية ـ شكل ٢٣.

قاسم علي (*)

من تلامذة بهزاد وقد تأثر به كثيرًا وقلده تقليدًا تامًا وإن حرم العبقرية والابتكار، وهو من فناني هراة (لوحات 1475 - 1477).

ولا يختلف أسلوبه عن أسلوب بهزاد إلا من حيث عدم مقدرته على بلوغ شأو أستاذه فى استخدام الألوان وتزويد أشخاصه بشخصيات مختلفة وتعبيرات نفسية وكثيرًا ما يختلط إنتاجه بإنتاج أستاذه وزميله بهزاد، وقد اشتهر برسم الوجوه.

إنتاجه:

١ - سبق أن أشرنا عند الكلام عن بهزاد إلى مخطوط المنظومات الخمس لنظامى المحفوظ فى المتحف البريطاني (٦٨١٠). وقلنا إنه يشمل تصاوير عليها اسم بهزاد وقاسم على وميرك وعلى بعضها يجتمع اسم بهزاد وقاسم على. وقد أشرنا إلى أن بعض علماء الفنون استطاعوا أن ينسبوا عددًا من الصور إلى بهزاد.

وفى هذا المخطوط عدد من الصور تغلب نسبتها إلى قاسم على وعليها اسمه وهذه الصور أقل جمالاً وفنًا من الصور التى نسبوها إلى بهزاد، فى حين أن بعض الصور الأخرى قد أتمها قاسم على بعد أن وضع تخطيطها بهزاد ومن ثم تحمل هذه الصور اسمى الفنانين.

ومن صور هذا المخطوط السبعة التى تنسب إلى قاسم على وعليها إمضاؤه صورة مدرسة فى الهواء الطلق (لوحة 1477) وصورة نساء فى حمام(١). وعلى الصورتين اسم قاسم على(٢).

٢ - وينسب إلى قاسم على أيضًا بعض صور فى مخطوط حيرة الأبرار محفوظ بالمكتبة البودلية فى أوكسفورد وتاريخه ٨٩٠هـ (١٤٨٥م). ومنها صورة جماعة من الصوفية فى حديقة وعليها توقيعه(٣) (لوحة 1475).

٣ - صورة بهزاد المحفوظة فى مكتبة الجامعة باسطنبول ويستشف من ملابس بهزاد فى هذه الصورة أنها رسمت فى العصر الصفوى. وقد أشير إلى قاسم على

(*) بحث بندوة بكلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٦١.

(١) أطلس: شكل ٨٤٥ مكرر، شكل ٨٤٧ مكرر.

(٢) Sakisian, Pls. 51 A,B; 52 A,B; 53 A,B.

(٣) أطلس: شكل ٨٤٤ مكرر. Binyon, 79, Pls. 63 A,B; 64 A,B Thomas Arnold; Painting in Islam, Pl.22.

مرة فى المصادر الأدبية على أنه من مصورى الصور الشخصية مما يرجح أنه اتقن فعلاً رسم هذا النوع من الصور[١].

٤ - وبمتحف المتروبوليتان صورة من مخطوط كتبه مير على شيرنوائى ويتجلى فيها الكثير من خصائص أسلوب قاسم على مثل «المروج الذهبية» والأشجار الكبيرة البسيطة ومحاكاة الطبيعة فى تمثيل الخريف بأوراقه المتساقطة وغالبًا ما قلد مصورو العصر الصفوى فى القرن ١٦م رسوم هذه الأشجار التي ابتدعتها مدرسة بهزاد، أما الألوان الجذابة التى يسودها الأزرق والرمادى والأخضر فتظهر فى كثير من رسوم بهزاد وقاسم على.

٥ - مخطوط سرى اسكندر لمير على شير نوائى فى المكتبة البودلية فى أوكسفورد (تم سنة ٨٩٠هـ) وبه أربع صور ربما كلها من عمل قاسم على وآخر هذه الصور موقعه باسمه (قاسم) بين أعمدة المتن[٢].

(١) Sakisian; La miniature persane, Pl. 74, Fig.130.

(٢) الأطلس: شكل ٨٤٤ مكرر Binyon, 80, Pls. 65 A,B; 66.

المدرسة الصفوية الأولى (*)

بعد فتح الشاه إسماعيل الصفوى لهراة هاجر منها بعض الفنانين وعلى رأسهم بهزاد إلى تبريز عاصمة الدولة الصفوية حيث استقروا فيها وحظوا برعاية بالغة من الشاه الصفوى.

وعلى الرغم من أن الشاه إسماعيل قضى سنيّ حكمه فى حروب وقمع للاضطرابات التي لم تترك له وقتًا كافيًا للنهوض بالفنون فإن حبه للفن يتجلى في إنشائه للمجمع الملكى لفنون الكتاب الذي أسند رياسته إلى بهزاد. على أن الفن قد ازدهر بحق فى عهد الشاه طهماسب الصفوى (٩٣٠ - ٩٨٤هـ) (١٥٢٤ - ١٥٧٦م). وقد رعا هذا السلطان الفنانين رعاية فائقة حتى اتخذ له من بينهم أصدقاء وندماء مثل بهزاد وآقاميرك بل أنه يقال إنه تعلم هو نفسه التصوير عى يد المصور المشهور سلطان محمد (لوحات 1467 - 1471).

وبلغ من عناية الصفويين بالتصوير وتشجيعهم للفنانين أن صار للتصوير فى عهدهم طابع خاص وأسلوب معين بحيث اعتبر ممثلاً لمدرسة جديدة فى عالم الفن أطلق عليها اسم المدرسة الصفوية. وتنقسم هذه المدرسة من حيث الزمن إلى مدرستين: المدرسة الصفوية الأولى والمدرسة الصفوية الثانية وازدهرت المدرسة الصفوية الأولى فى حكم الشاه طهماسب فى تبريز أما المدرسة الصفوية الثانية فقد ازدهرت فى حكم الشاه عباس الأكبر (٩٨٥ - ١٠٣٨هـ ١٥٨٧ - ١٦٢٩م) فى العاصمة الجديدة أصفهان.

وتعتبر المدرسة الصفوية الأولى امتدادًا طبيعيًا للمدرسة التيمورية ولأسلوب بهزاد الذى يمثل نضج أساليب هذه المدرسة، وقامت فعلاً المدرسة الصفوية الأولى على أكتاف بهزاد وزملائه وتلاميذه الذين هاجروا من هراة وعلى أكتاف تلاميذه فى تبريز. وأقبل الحكام والكبراء فى العصر الصفوى على تحلية المخطوطات بالصور. وكان معظم هذه الصور تمثل أبهة العصر وحياة البلاط والأمراء فمثلت فيها القصور الفخمة والحدائق الغناء ومجالس الطرب والشراب. وغلب على أشخاصها الرشاقة والتأنق، وغلب عليها استخدام الألوان الزاهية المتنوعة فى هدوء وتناسب كما عنوا بدقة الرسم وأناقة الزخرف وبرعوا فى التأليف وتوزيع الأشخاص.

(*) بحث بندوة بكلية الآداب - جامعة القاهرة، سنة ١٩٦٢م.

وتمتاز الصور فى المدرسة الصفوية الأولى فى كثير من الأحيان بأن غطاء الرأس تخرج منه عصا حمراء ويعتقد أن هذه العصا كانت شعار الأسرة الصفوية وأتباعها، ويقال إن الشاه إسماعيل الصفوى جعل هذه العمامة زيا للجند الترك فى جيشه. وقد أخذت هذه العصا يقل ظهورها تدريجيًا. وكانت فى أول الأمر حمراء ثم تغير لونها، ثم كادت تنعدم تمامًا بعد وفاة الشاه طهماسب ٩٨٤هـ (١٥٧٦م).

ومن أعلام المصورين فى هذه المدرسة أقاميرك وسلطان محمد ومظفر على ومحمدى ومير سيد على وسيد نقاش وشاه محمد ودوست محمد وشاه قولى التبريزى وبهرام قلى وشيخ زاده ويعتبر هؤلاء الفنانون تلاميذ بهزاد أو متأثرين بأسلوبه.

أقاميرك:

تلميذ بهزاد (لوحات 1462 ـ 1466) نشأ فى أصفهان حيث تعلم التصوير والحفر على العاج ونبغ فيهما، وهاجر إلى هراة واتصل ببهزاد، وتتلمذ عليه وربما كان أهم فنانى العصر الصفوى الأول بعد بهزاد. وقيل إنه ظل يعمل فى بلاط طهماسب إلى ١٥٥٠م.

أسلوبه:

متأثر ببهزاد. وهو ممتاز فى تزيين الملابس بالزخارف المختلفة وهو أضعف من بهزاد فى الحيوية والتنويع بين الأشخاص والتعبير.

إنتاجه:

١ ـ خمس صور عليها اسمه فى مخطوط من المنظومات الخمس للشاعر نظامى محفوظ بالمتحف البريطاني(١) (لوحات 1462 ـ 1465) وقد كتب المخطوط للشاه طهماسب بقلم الخطاط المشهور شاه محمود النيسابورى بين سنتي ٩٤٦ و٩٤٩هـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م) وبه ١٤ صورة كبيرة من عمل عدد كبير من المصورين فى المدرسة الصفوية ميرك وسيد على وسلطان محمد وميرزا على ومظفر على. وهوامش المخطوط مذهبة ومزينة بنقوش نباتية ورسوم حيوانات طبيعية وخرافية(٢) كما يضم المخطوط ٣ تصاوير أضيفت سنة ١٦٧٥م برسم المصور محمد زمان وفيها تأثر بالأساليب الأوروبية.

أما الصور الخمس التى تنسب إلى ميرك فموضوعاتها كالآتي:

١ ـ تتويج خسرو(٣) (لوحة 1464).

٢ ـ خسرو وشرين على العرش(٤).

٣ ـ مجنون ليلى بين الوحوش فى الصحراء(٥) (لوحة 1463).

٤ ـ كسرى أنوشروان وأحد الدراويش(٦) (لوحة 1465).

٥ ـ رجوع المصور شابور إلى فسطاط خسرو(٧) (لوحة 1462).

---

(١) The Poems f Nizame Described by Laurence Binyon.

(٢) فنون الإسلام شكل ١٢١ و١٣٣.

(٣) أطلس ٨٥٥ Poems, Pl.IX.

(٤) Survey, Fig 896; Sakisian BL.79, Fig. 142, Poems Pl X.

(٥) أطلس ٨٥٦ Poems Pl. XIII, Sakisian, fig. 143.

(٦) Poems Pl. III.

(٧) Poems Pl. VIII, Kühnel, 57.

٦ ـ بهرام جور مع إحدى زوجاته فى القصر الأسود[١] مخطوط بمكتبة الشاه بطهران.

٧ ـ صورة فتاة[٢] (اهميتها فى زينة الفتاة).

سلطان محمد: (لوحات 1467 ـ 1471)

عميد التصوير الصفوى بعد بهزاد وميرك. وكان تلميذًا لآقاميرك وقد خلف بهزاد فى رئاسة مجمع الفنون الملكى فى تبريز الذى يعتقد أن نشاطه امتد إلى الفنون الفرعية الأخرى كالقاشانى والسجاد، ويقال إنه أشرف على تعليم الشاه طهماسب التصوير ومن تلاميذه ابنه المصور محمدى.

أسلوبه:

يمتاز بمهارته فى مزج الالوان ورسم المجموعات وتوزيع الأشخاص ورسم الحيوان ولا سيما الخيل، مع عناية بمناظر الطرب والمرح وقد برع فى تصوير الصور الشخصية.

إنتاجه:

١ ـ صور فى مخطوط المنظومات الخمس لنظامى المحفوظ بالمتحف البريطانى (لوحات 1467 ـ 1470) الذى سبقت الإشارة إليه بخصوص ميرك ومنها:

١ ـ خسرو يفاجىء شيرين وهي تستحم[٣] (موقعة) (لوحة 1467).

٢ ـ بهرام كور يصيد الأسد[٤] (موقعة).

٣ ـ المعراج[٥] (بدون توقيع).

٤ ـ عجوز تطلب من السلطان سنجر النظر فى مظلمتها[٦] (لوحة 1469) غير موقعة.

٥ ـ الطبيبان المتناظران (لوحة 1470)[٧].

٦ ـ صورتان فى مخطوط من أشعار حافظ فى مجموعة كارتييه Cartier إحداهما تمثل منظر شراب[٨] (لوحة 1471) والأخرى تمثل اميرا صفويا بين أتباعه فى «كشك» بحديقة[٩].

وهذا المخطوط كتب لسام ميرزا الأخ الأصغر للشاه طهماسب وفيه صورة عليها توقيع المصور شيخ زاده. وتاريخ المخطوط سنة ٩٤٢هـ ـ ١٥٣٥م. وكان فى مكتبة عبد العزيز بهادرخان سلطان الأوزبك فى بخارى الذى قيل عنه إنه كان أشد أهل الشرق إقبالاً على جمع المخطوطات الفنية الثمينة ويروى أيضًا أن جهانكير اشتراه بنحو ١٠ آلاف جنيه وكتب على الصفحة الأولى منه أنه سيبقيه دائمًا أمام عينيه.

٣ ـ صورة أمير صفوى يقرأ فى كتاب[١٠].

(١) بالأطلس شكل ٨٦٢م.
(٢) (Ernest Kühnel) Miniatur malerei im islamischen orient Pl. 51.
(٣) أطلس ٨٥٣م؛ Survey, 898. Poems VII.
(٤) Poems, PL. XV.
(٥) أطلس ٨٥١م Survey, 897. Poems XIV.
(٦) أطلس ٨٥٤. Survey 899, Poems IV.
(٧) أطلس شكل ٨٥٢ Poems V مكرر.
(٨) فنون الإسلام ١٣٤، أطلس ٨٥٩ Binyon PL.75 مكرر.
(٩) Survey 900; Binyon PL 84 A.
(١٠) أطلس ٨٦٠ مكرر.

تنسب لسلطان محمد فى المكتبة الأهلية بمدينة لينجراد.

٤ - صورة أمير تنسب لسلطان محمد فى مجموعة فينيه[(١)].

تاثيره:

شاه محمد:

ممن نهج على منوال سلطان محمد المصور شاه محمد الأصفهانى وميرنقاش الذى خلفه أغلب الظن فى إدارة مجمع الفنون، وامتاز الفنانان برسم شبان الطبقة الاستقراطية فى أوضاع انيقة وأساليب مختلفة ومن أعمال شاه محمد صورة عليها إمضاء «شاه محمد» ومحفوظة ببوسطن وتمثل (أميراً فى يده زهرة»[(٢)] (لوحة 1480).

محمدى:

يعتقد أنه ابن المصور سلطان محمد وتلميذه وقد تالق نجمه فى نهاية المدرسة الصفوية الأولى. وكانت حياته الفنية طويلة (لوحة 1474).

أسلوبه:

مهر فى التصوير وتفوق على أبيه فى رسم المناظر الطبيعية وعني برسم المناظر الريفية وبتسجيل الحياة اليومية.

معظم رسومه غير ملونة أو فيها قليل من اللون الأحمر أو الأخضر فى الصخور والحيوانات وأشخاصه ذوو قامة طويلة ووجه صغير مستدير.

إنتاجه:

١ - صورة محفوظة بمتحف اللوفر بتاريخ ٩٨٦هـ (١٥٧٨م) تمثل منظرًا زراعيًا ريفيًا (لوحة 1474)[(٣)].

٢ - صورة تمثل رحلة تلاميذ إلى منطقة جبلية فى المكتبة الأهلية فى باريس.

٣ - رسم مشابه تماماً[(٤)] فى مجموعة فليب هوفر Philip Hofer.

٤ - صورة شخصية له فى متحف الفنون الجميلة ببوسطن[(٥)].

٥ - صورة فى متحف بوسطن تمثل حبيبين[(٦)].

مظفر على

من تلاميذ بهزاد، وقد نبغ فى بلاط الشاه طهماسب وأسلوبه متأثر كثيراً بأسلوب بهزاد.

وساهم فى مخطوط نظامى بالمتحف البريطاني وله صورة تمثل قصة بهرام كور وحبيبته فى صيد حمار الوحش (لوحة 1473).

ولى جان

من المصوريين الذين أنجبتهم المدرسة الصفوية الأولى. رحل إلى تركيا وعرف بميله

(١) اطلس ٨٦١ مكرر.
(٢) Sakisian PL. 11, Fig 137,139.
(٣) اطلس ٨٦٦ مكرر.
(٤) Survey 916.
(٥) Sakisian, la Miniature Persane, Fig. 131.
(٦) Sakisian, Fig. 160.

إلى تصوير الدراويش، والشبان والشابات بالملابس التركية.

شاه قولى

مصور انجبته المدرسة الصفوية وأتيح له أن يرحل إلى تركيا وصارت له مكانة كبيرة عند السلطان سليمان القانونى.

كمال التبريزى

من مصورى المدرسة الصفوية، وكان تلميذًا لميرزا على وقد أتيح له أن يرحل إلى تركيا.

مير سيد على

من مصورى المدرسة الصفوية الأولى، وقد اتصل فى مدينة تبريز هو وزميل له اسمه عبد الصمد بالعاهل الهندى المغولى همايون حين لجأ إليها فى حكم الشاه طهماسب وقد تلقى الامبراطور جهانجير وابنه الأمير أكبر دروسا فى التصوير عليهما، وقامت على أكتافهما مدرسة هندية إيرانية فى بلاط الهند. وقد ساهم فى الهند فى تصوير قصة الأمير حمزة.

أسلوبه:

امتاز بجمعه عدة مناظر بعضها فوق بعض فى الصورة الواحدة وبعنايته بتسجيل حياة المدن والريف.

إنتاجه:

١ ـ صور فى مخطوط نظامى المحفوظ بالمتحف البريطانى ومنها صورة تمثل عجوزًا تقود المجنون إلى خيمة ليلى[١] (لوحة 1472).

---

(١) أطلس ٨٥٧م.

مدرســة بخــارى (*)

لم تقتصر النهضة الفنية على هراة فى ذلك العصر بل إنها انتقلت منها إلى سائر أنحاء إيران، ومن المدن التى تأثرت بهراة مدينة بخارى حيث ازدهرت فيها فى القرن ١٦م مدرسة فنية للتصوير.

ولقد نشأت هذه المدرسة (لوحات 1483 ـ 1492) وغيرها من المدارس الإيرانية نتيجة للظروف السياسية إذ أن مدينة هراة سقطت فى يد شيبانى خان زعيم الأوزبك فى سنة ٩١٣هـ (١٥٠٧م) ثم سقطت فى يد الشاه إسماعيل الصفوى سنة ٩١٦هـ (١٥١٠م) ثم استولى عليها الأوزبك سنة ٩٤١هـ (١٥٣٥م) ونهبوها مرة ثانية. وأدت هذه الاضطرابات فى هراة إلى هجرة فنانيها إلى غيرها من البلدان فمنهم من هاجر إلى بخارى وسمرقند حيث كان حكم الشيبانيين ومنهم من هاجر إلى تبريز التى اتخذت عاصمة للصفويين.

وحمل هؤلاء الفنانون إلى البلاد التى هاجروا إليها التقاليد الفنية التى كانت قد بلغت فى هراة نضجها على يد بهزاد وأتباعه، واستمروا فى مزاولة فنهم فى أوطانهم الجديدة ولو أنهم تعرضوا فى هذه الأقاليم لتأثيرات كان لها أثرها فى طبع إنتاجهم الجديد بطابع معين.

وتعتبر مدرسة بخارى امتدادًا لمدرسة بهزاد فى هراة: فالصور التى أنتجت فيها تظهر فيها مميزات أسلوب بهزاد (لوحات 1441 ـ 1458) وإن كانت تنفرد ببعض الخصائص منها الميل إلى إنتاج الصور المفردة التى يمكن حفظها فى مرقعات أو البومات.

ومنها أن غطاء الرأس الذى يلبسه الرجال يتألف من قلنسوة مرتفعة ومضلعة على شكل قمع السكر أو الطرطور وتحيط العمامة بجزئها الأسفل.

ومنها أيضًا زخرفة هوامش المخطوطات بزخارف من أنواع مختلفة باللونين الذهبى والفضى على أرضية مختلفة الألوان.

ومن صور مدرسة بخارى:

١ ـ بستان سعدى مؤرخ سنة ٩٣١/ ١٥٢٤.

٢ ـ صور هامشية من بستان سعدى فى ليبزج وبوسطون وهي منشورة فى كتاب Binyon.

محمود مذهب

أشهر الفنانين فى مدرسة بخارى ويفهم

(*) بحث ألقى بندوة بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة، سنة ١٩٥٩م.

من لقبه أنه كان مذهبًا أيضًا. وهو من المتأثرين بأسلوب بهزاد كما تشهد بذلك بواكير صوره. وكان يعمل فى بلاط السلطان حسين ميرزا بيقرا قبل أن يهاجر إلى بخارى.

إنتاجه (لوحات 1486 ـ 1490):

١ ـ أجمل ما ينسب إليه صورة فى صفحتين بمخطوط مخزن الأسرار من المنظومات الخمس لنظامى كتب على يد الخطاط المشهور مير على الهروى سنة ٩٤٤هـ (١٥٣٧م) ومحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس، والتصويرة مؤرخة بسنة ٩٥٣هـ (١٥٤٦م) وهى تمثل عجوزا تطلب إلى السلطان سنجر أن ينظر فى مظلمة تقدمها إليه[١] (لوحة 1486).

٢ ـ ومن أشهر آثاره الفنية كذلك صورة فى مخطوط تحفة الأحرار للشاعر جامى كتب فى بخارى وكان فى مجموعة هومبرج (Homberg) (لوحة 1489).

٣ ـ وكذلك مخطوط آخر من نفس الكتاب فى المكتبة الأهلية بباريس ويوجد اسمه على بعض صوره[٢] (لوحة 1488).

عبد الله المذهب والمصور

نشأ فى هراة وتأثر بأسلوب بهزاد، ثم هاجر إلى بخارى حيث زاول فنه.

إنتاجه:

الصور التى تحمل إنتاجه نادرة: أشهرها رسم شاب يعزف على العود تحت شجرة مزهرة محفوظ بمتحف الفنون الصناعية بمدينة ليبزج[٣] وصورة عاشقين.

شيخ زاده محمود

وهو خراسانى الأصل وكان تلميذًا للمصور بهزاد، ثم التحق بخدمة الشيبانيين فى بلاد ما وراء النهر، واتصل بعد ذلك بالبلاط الصفوى وحينئذ تأثر بميرك.

إنتاجه:

١ ـ صورة فى مخطوط تاريخه ٩٤٢هـ (١٥٣٥م) كان فى مكتبة ابى الغازى عبد العزيز بهادر خان سلطان الأوزبك فى بخارى الذى قيل عنه انه كان أكبر جامعى الكتب الفنية الثمينة فى الشرق.

ويروى أن الامبراطور الهندى المغولى جهانجير اشترى هذا المخطوط الأخير ودفع فيه نحو عشرة آلاف جنيه وكتب على الصفحة الأولى منه أنه سيبقيه. دائمًا أمام عينيه. وهذه الصورة تمثل منظرًا ريفيًا قوامه فارسان وراعيان وبضعة خيول وهو يشبه تمامًا صورة الملك دارا وراعى الخيل من عمل بهزاد فى مخطوط «بستان» بدار الكتب المصرية[٤].

٢ ـ صورة فى مخطوط من ديوان حافظ كتب لسام ميرزا الأخ الأصغر للشاه طهماسب تمثل مجلس وعظ ((لوحة 1492)، يظهر فيها التأثر الكبير بأسلوب بهزاد، كما

(١) اطلس ٨٤٩، ٨٥٠ مكرر.
(٢) Blochet, Musulman Painting, Pl. 108. Sakisian, La Miniature Persane, Fig. 128.
(٣) Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, Pl. 70.
(٤) Martin, The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, I, P.55, Fig. 28.

تظهر فيها التفاصيل التى تميز المدرسة الصفوية[1].

ومما ينسب إلى مدرسة بخارى أيضًا مخطوط من كتاب «بستان سعدى» كتب فى بخارى سنة ٩٦٤هـ (١٥٥٥م) ومحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس وتشبه صوره صور بهزاد فى المخطوط المحفوظ بدار الكتب المصرية.

(١) أطلس ٨٥٨ م Sakisian, Pl. 116-117, Pl. LXX Fig. 121.

المدرسة الصفوية الثانية في إيران(*)

يطلق اسم هذه المدرسة (لوحات 1493 ـ 1521) على أسلوب التصوير فى عصر الشاه عباس الأكبر وخلفائه فى إيران. وقد تولى الشاه عباس الأكبر حكم إيران فى سنة ١٥٨٧ إلى ١٦٢٩م وتبعه خلفاؤه الشاه صفى من سنة ١٦٢٩ إلى سنة ١٦٤٢م، والشاه عباس الثانى من سنة ١٦٤٢ إلى سنة ١٦٦٦م، والشاه صفى الذى اتخذ اسم سليمان من سنة ١٦٦٦م إلى سنة ١٦٩٤م، والشاه حسين من سنة ١٦٩٤هـ إلى سنة ١٧٢٢م حين سقطت الأسرة الصفوية أمام غزو الأفغان. ويعتبر حكم الشاه عباس الأكبر نهضة لإيران إذ أنه استطاع أن يقضى على عوامل الضعف فأمن ملكه ضد الأعداء وأخمد الخلافات الداخلية، وصد الاعتداءات الخارجية. وبالإضافة إلى انتصاراته الباهرة فى ميدان الحروب، أحرز انتصارات أخرى فى الميادين الداخلية فعنى بالإصلاحات الإدارية واهتم بتنشيط التجارة وازدهار الصناعة، واشتهر بتسامحه مع الأجانب وتشجيعه للأوروبيين. كما اهتم بالتعمير والبناء والتشييد فزين عاصمته الجديدة أصفهان بالعمائر الفخمة التى لا يزال بعضها باقيًا حتى اليوم مثل مسجدى شاه، وقنطرة على وردى خان. ووجه عنايته إلى زخرفة العمائر التى شيدها بالصور، ولا يزال بعض آثار الزخارف الحائطية التى ترجع إلى عصره باقيًا حتى اليوم ولا سيما فى بنائين ملكيين فى أصفهان هما: على قالى وجهل سُتون(١).

على أن هذه الزخارف الحائطية قد تطرق إليها التلف حتى أصبح من المتعذر الاعتماد عليها فى دراسة أسلوب التصوير الحائطى فى هذا العصر دراسة جدية منظمة. ومهما يكن من شيء فإن هذه الرسوم إيرانية الطابع فى أساسها وبعض رسومها الآدمية قريبة جدًا من الرسوم الآدمية فى المنمنمات لا سيما رسوم المصور رضا عباسي (لوحات 1499 ـ 1500). ومع ذلك فإن بعض الرسوم قريبة أيضًا من الرسوم الأوروبية حتى أنه يرجح أنها من عمل يوحنا الهولندى الذى استخدمه الشاه عباس عدة سنين، والحق أن بعض رسوم جهل ستون مرسومة بحسب الأسلوب الهولندي.

بالإضافة إلى التأثير الأوروبى يلاحظ أن بعض الرسوم يتضح فيها تقليد للرسوم الصينية.

(*) بحث بندوة بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة، ١٩٥٨ م.

(١) Arnold, Islamic Painting; Darlan et S. Stelling-Michaud, la Peinture Séfévide d'Esphahan, Paris, 1930.

وبصفة عامة تتسم هذه الرسوم الحائطية بقلة الحيوية والجمود وضعف روح الابتكار وفساد التلوين. ومن الملاحظ أن هذه الخصائص قد ظهرت أيضًا فى النسيج والسجاد فى هذا العصر.

أما من حيث المنمنمات أو التصاوير فنلاحظ أن هذا النوع من الفن يتميز فى العصر الصفوى الثاني بخصائص عامة تميزه عن التصوير فى العصور الأخرى.

فأولاً كان فن تزويق المخطوطات فى هذا العصر يمارس فى كثير من الأحيان بعيدًا عن رعاية البلاط. ولقد ذكر اسكندر منشى فى سنة ١٦١٦م أنه عندما قلت عناية الشاه طهماسب بالتصوير سمح لبعض مستخدمى المكتبة - ويعني بذلك المصورين بخاصة - أن يمارسوا فنهم لحسابهم خارج القصر، ومن ثم انتشرت المخطوطات المنتجة بسرعة لتسد حاجة غير الأثرياء من العملاء، وكان ذلك مما أدى إلى قلة المخطوطات الفخمة بعد منتصف القرن السادس عشر ومن جهة أخرى أدى ذلك أيضًا إلى أن صار الفن أقل أرستقراطية عن ذى قبل، كما صارت الرسوم الشخصية بصفة عامة شعبية ويعوزها الوقار، ومن هنا وصلتنا بعض تصاوير يتمثل فيها بعض الابتكار؛ وفى الوقت نفسه وصلتنا تصاوير أخرى كثيرة فى غاية الرداءة. وعلى الرغم من أن هذا الفن أخذ يتدهور بسرعة فإن مستوى الإنتاج قد استمر فترة من الوقت فى مستوى لا بأس به وأدى عمل الفنانين لحسابهم ومن أجل عملاء من عامة الشعب إلى ذيوع التصاوير والرسوم المفردة. ومع ذلك فلم يحرم التصوير من الرعاية الملكية تمامًا فى القرن السابع عشر: إذ وصلنا عدد من الرسوم كتب عليها ما يدل على أنها عملت برسم الخزانة الملكية، ولا شك أن هذه الرسوم ترجع إلى عصر الشاه صفى الذى عنى برعاية الفنون. ومن المعروف أيضًا أن الشاه عباس الثاني اهتم بالتصوير فترة من الزمن وقد ذكر شاردن[١] أن الملك كان ملما بالرسم والتصوير منذ صباه. كما أشار تافرنييه Tavernier إلى أنه تعلم الرسم من فنانين هولنديين. وليس من شك فى أن بعث الرعاية الملكية فى القرن السابع عشر كان له أثره فى ظهور بعض المخطوطات الثمينة. ومن الخصائص التى يتميز بها التصوير فى العصر الصفوى الثاني ظهور التأثيرات الأوروبية بشكل واضح (لوحات 1500 - 1501). ولقد أخذ التأثير الأوروبى فى الظهور فى التصوير فى نهاية القرن ١٦م. ويقال أن شيخ محمد هو أول فنان فارسى قلد النماذج الأوروبية ومن ثم بدأ بذلك أسلوبًا جديدًا فى التصوير الإيرانى[٢] وازداد التأثير الأوروبي بفضل الصور التى أهديت إلى ملوك إيران على يد السفراء الأوروبيين وغيرهم من الزوار الأجانب. وسبق أن أشرنا إلى أن الشاه عباس الأكبر كان معجبًا بالحضارة الأوروبية، واستخدم كثيرًا من الصناع الأوروبيين وشجعهم على الإقامة فى إيران، ومن المعروف أنه استخدم أحد الإنجليز فى الجيش الإيرانى. وكان نقله للعاصمة فى سنة ١٦٠٠ إلى أصفهان فى جنوب إيران مما شجع على الاتصال بأوروبا فضلاً عن الهند. وقد شاهد أحد الرحالة الأوروبيين فى

(١) Chardin, Voyages en Perse, Amisterdam 1711.
(٢) Sakisian, Fig. 122-124; Survey, 914B.

أصفهان محلاً لبيع الصور يملكه بعض البنادقة. كما جاء فى المصادر ذكر القصور الإيرانية التى تزينها الصور الأوروبية والتى ترجع حتى إلى ما قبل عصر الشاه عباس الأكبر.

ومما هو جدير بالذكر أن الاتصال باوروبا وباعمالها الفنية وفنانيها زاد زيادة كبيرة فى عصر الشاه عباس الثاني. وكان للاتصال باوروبا أثره فى الإنتاج الفنى الإيراني. وإذا كانت أساليب الصناعة لم تتطور إلا ببطء شديد فإن التأثير الأوروبي كان له أثره الواضح فى الموضوع. ولقد وصلنا عدد من التصاوير المنقولة أو المستمدة فى الموضوع، من صور أوروبية. من ذلك مثلاً تصويرة فى مجموعة زره فى برلين تمثل البكاء على المسيح ترجع إلى القرن ١٧م[١]، وتصويرة أخرى من القرن ١٧م فى المجموعة نفسها تشتمل على رسمين لفنانين مختلفين أحدهما يمثل بعض المسافرين والآخر يمثل بعض العميان[٢]. كما ظهرت فى تصاوير هذا العصر صور الملابس الأوروبية، والقبعات والحيوانات الأليفة حتى فيما قبل سنة ١٦٣٠م.

كما عرف التصوير الإيرانى الصور التى تمثل الحياة اليومية، ومن المحتمل أن المصورين الإيرانيين قد تأثروا فى رسم هذه الموضوعات ببعض صور مدارس التصوير فى شمال أوروبا.

وعلى الرغم من أن المحافظة على القديم كانت من سمات فن تزويق المخطوطات فإن رسم التصاوير المفردة كان يتسم بالتحرر من التقاليد القديمة نوعًا ما.

ووصلنا ـ لحسن الحظ ـ عدد كبير جدًا من هذه التصاوير المفردة وتحتفظ معظم المجموعات الفنية الرئيسية بنماذج كثيرة منها. وتتمثل الصور فى هذه التصاوير المستقلة بطرق صناعية مختلفة: فإلى جانب التصاوير الكاملة التلوين توجد رسوم أولية (اسكتشات) بالقلم أو بالطباشير الملون، كما توجد تصاوير أخرى ربما رسمت بالقلم (لوحات 1495 ـ 1497) كما توجد بعض تصاوير ملونة جزئيًا بالوان خفيفة، كما توجد تصاوير أخرى مرسومة بطريقة قريبة من طريقة التلوين بالالوان المائية.

ويتميز هذا العصر أيضًا بضعف التعاون بين فنون الكتاب المختلفة وكثيرًا ما بالغ المصورون فى الخروج عن الهامش أكثر من ذى قبل. وفضلاً عن ذلك فإن التذهيب كان يتم فى الغالب دون عناية كبيرة كما كانت الاصباغ فى بعض الأحيان من انواع رديئة جدًا. ووجدت أحسن أنواع التصاوير على الأغلفة أو فى بعض المرقعات. ويصعب فى بعض الأحيان تاريخ التصاوير والرسوم المستقلة بدقة. ويرجع ذلك إلى أن اسلوب محمدى امتد تدريجيًا فى أسلوب القرن السابع عشر، ومن جهة أخرى كانت الصور القديمة كثيرًا ما تقلد على يد الفنانين المتأخرين.

ومع ذلك فبالإضافة إلى الظروف المختلفة التى سبقت الإشارة إليها يمكن الاعتماد على بعض خصائص معينة فى تاريخ هذه التصاوير بصفة عامة.

---

(١) Kühnel, Pl. 82.

(٢) Kühnel, Pl.86. Sarre and Mittwoch, Zeichnungen von Riza Abbasi, Taf. 48 (b).

وأهم هذه الخصائص غطاء الرأس: إذ اختلف غطاء الرأس فى نهاية القرن السادس عشر عن ذى قبل: فاصبح غطاء الرأس بصفة عامة على هيئة عمامة ضخمة جدًا كثيرة الطيات واللفات المربوطة ربطًا غير محكم وتعوزه الأناقة (لوحات 1503 ـ 1511). وكثيرًا ما ارتدى هذه العمامة شبان خلعاء ذاع تصويرهم فى هذا العصر. وكانت هذه العمامة ترشق فى طياتها زهرة ذات عنق طويل.

وظهرت فى الصور ـ إلى جانب هذه العمامة ـ أنواع أخرى من أغطية الرءوس مثل القبعات والطواقى المصنوعة من الفراء (لوحات 1499 ـ 1501). وكان النساء يلبسن أغطية رأس مخروطية الشكل ربما طرز عليها رسوم أشخاص، ولكنهن كن يضعن على رءوسهن فى أغلب الأحيان مناديل (إيشاربات) إما تزينها الرسوم وإما خالية من الرسوم، وكن يربطن هذه المناديل حول الرأس أو يدلينها حول الأصداغ ويلففنها حول أسفل الذقن (لوحات 1496 و 1504). وكانت المناديل ترصع فى بعض الأحيان باللآلىء، وكانت اللآلىء تصف أحيانًا على الجبهة وعلى الأصداغ، ومن ثم كانت الوجوه تبدو كأنها محفوفة باللآلىء. وفى كثير من الأحيان كان غلمان ذوو مظاهر مخنثة يلبسون مناديل مثل النساء.

وفى بداية الربع الثالث من القرن السابع عشر كان الرجال لا يزالون يلبسون قبعات من فراء الغنم يتدلى الصوف من أطرافها، أو يلبسون عمائم كبيرة أو قبعات حمراء. وظهرت فى كثير من التصاوير أغطية رءوس أطرافها من الفراء، وعلى هيئة المراوح، وعرفت هذه فى السنوات الأخيرة من عصر الشاه عباس الأكبر، وفى عصر الشاه صفى (١٦٢٩ ـ ١٦٤٢م) ويبدو أن هذا النوع من أغطية الرءوس كان قد بدأ يستعمل فى بداية القرن ١٧م. أما الثياب بصفة عامة فكان مستواها ثمينًا بقدر الإمكان. وكانت ثياب النساء أرق وأنعم من ثياب الرجال، وكانت تصنع من الحرير الموشى أما العباءات فكانت فى الغالب تزين بالفراء.

وكان النساء يبالغن فى التزين باللآلىء، والحلى وظهرت حلقان الأنف فى بعض أجزاء إيران. ولم يقف التزين بالجواهر واللآلىء عند هذا الحد بل أنها استخدمت أيضًا فى زخرفة الثياب والسروج والحق أن تزيين السروج باللآلىء من العادات الفارسية القديمة. وكان النساء يصففن شعورهن على شكل ضفائر أو جدائل، كما كن يصبغن أيديهن وأرجلهن بالحناء.

وكان البنات يتحلين أحيانًا بنقش بعض الرسوم المتقنة على بعض أجزاء أجسامهن.

ويبدو أنه فى نهاية حكم الشاه عباس الثانى (١٦٤٢ ـ ١٦٦٦) ظهرت تقاليد (موضة) جديدة فى الثياب فظهرت الجاكت الموشاة التى تتميز بوسط واضح صريح تتدلى منه «جونلات» مزواة. أما العمائم فعلى الرغم من أنها كانت لا تزال ضخمة فإنها أصبحت تلف لفات أكثر ضيقًا وإحكامًا ويظهر لها طرف علوى يؤدى إلى أن تظهر أشبه بالقمع أو الطرطور (لوحة 1515). وكان من العادة أن الصور الشخصية التى يظهر فيها هذا الأسلوب يتجلى فيها أيضًا آثار أوروبية واضحة لتجسيم الوجوه، وكانت صور النساء الشخصية تمثل فى الغالب راقصات أو وصيفات، وقد كن من الشخصيات البارزة فى المدن.

وتعتبر الصور فى هذا العصر صدى

لمجتمع مترف فيه شيء من تحلل وشذوذ وتكلف.

ومن حيث الأسلوب كانت خلفيات التصاوير قد تلون بلون واحد تتخلله بعض لمسات باللون الذهبى فى أوراق النباتات التى كانت ترسم بطريقة تأثيرية. وكانت السحب الصينية كثيرًا ما تستخدم كعناصر زخرفية بحتة.

ومن الملاحظ أن كثيرًا من التصاوير تأثرت تأثيرًا مباشرًا بتقاليد الشرق الأقصى وهي الرسوم ذات اللون الواحد التى ترجع إلى عصر الشاه عباس الأكبر[١] والحق أن ذلك لا يستبعد فى عصر تعمد تقليد النماذج الصينية من الخزف. واتخذت رسوم بعض الأشخاص مظهرًا يابانيًا. وشاع فى تصاوير هذا العصر استخدام اللون القرمزى اي النبيذى والأخضر والبرتقالي، وتمكن الفنانون من الجمع بينها جمعًا جميلاً. ولقد ذكر أحد الرحالة أن الثياب كانت تتخذ هذه الألوان فى ذلك الوقت.

وتؤلف الرسوم قسمًا مهمًا جدًا من أقسام التصوير فى هذا العصر وقد جمعت بعض هذه الرسوم فى كتاب نشر سنة ١٩١٤م ومن الواضح أن هذه الرسوم الأولية ليست من عمل فنان واحد ولا ترجع إلى عصر واحد[٢].

ومن الملاحظ أن هذه الرسوم تختلف إلى حد ما عن أي شيء سبق فأغلبها حديث تمامًا فى روحه. وعلى الرغم من أنها تتسم فى أساسها بالمحافظة على التقاليد الآسيوية من حيث إهمال التظليل أو التجسيم أو المنظور، ومن حيث الإبقاء على الطابع الزخرفى الفارسي فإنها يظهر فيها أثر الاتصال بالغرب. ومن ذلك أنه يتضح فى كثير من رسوم الأشخاص والحيوان شيء من محاكاة الطبيعة، كما يهتم الفنان أحيانًا برسم أنواع مختلفة من الوجوه بدقة وغالبًا ما يعنى برسم الملامح الشخصية.

وبعض هذه الرسوم الأولية ذات اهمية خاصة وذلك من حيث التعرف منها على طريقة تناول الفنان لعمله إذ يبدو فيها أحيانًا بعض التصحيحات المتتالية. ومن ذلك مثلاً رسم يمثل بنتًا جالسة تنحنى فوق كتاب فى مجموعة السيدة مارى زاره، هومان Mary sarre-Humann ويرجع إلى القرن ١٧م وهو باللون الأزرق الرمادى الشفاف. وهو رسم غير كامل تظهر فيه تعديلات فى رسم الأيدى والثياب[٣].

ومن ذلك أيضًا رسم يمثل أحد الدراويش ينفخ فى مزمار وهو رسم تخطيطى غير تام ملون تلوينًا خفيفًا باللون الأزرق الرمادى الطباشيرى فى المجموعة نفسها ويرجع إلى القرن ١٧م أيضًا. ويلاحظ فى هذا الرسم أن الأقدام قد رسمت فى موضعين كما يلاحظ تأثير اوروبى فى تجسيم الوجه وبعض أجزاء الجسم الأخرى.

ويلاحظ بصفة عامة أن هذه الرسوم ذات طابع شعبى محبوب: ذلك أنها تمثل غالبًا موضوعات اجتماعية وأفرادًا عاديين ترسم فى بيئة ذات مناظر طبيعية وذلك بدلاً من الموضوعات التقليدية القديمة. وتشتمل هذه الرسوم على صور لرعاة ولبائعات اللبن

(١) Blochet, Musulman Painting, P.83.
(٢) Sarre-Mittwoch, Zeichnungen von Riza.
(٣) Sarre-Mittwoch, Pl.7. Kühnel PL. 84A.

ولدراويش وأطباء وحجاج ومسافرين جمع بينهم الطريق، وحصان يساق إلى مجرى ماء ليشرب. وصقر ينقض على فريسته. وهي رسوم أولية سريعة مفعمة بالحياة. وكان يكتب عليها فى كثير من الأحيان تفاصيل دقيقة تشرح الظروف التى رسمت فيها وتسجل التاريخ ومن الملاحظ أن بعض هذه الرسوم منقول من صور أوروبية، كما أن بعضها الآخر منقول من رسوم هندية[١].

وهناك رسم مشهور للمصور الهندى بشنداس يمثل مقابلة بين الشاه عباس والسفير المغُولى (١٦١٨ - ١٦١٩) وتوجد نسخة فارسية تمثل موضوعًا قريبًا لرضا عباسى، وكذلك نسخة لمعين[٢].

(١) Sarre-Mittwoch, no 28a.

(٢) Coomaraswamy's Note in Ars Asiatica, XIII, PP.18 and 19 and Pl. LXXIII Schulz, Taf. 179. Sakisian, Fig. 181 and P.143. Blochet, Enlum, PP. 150-1 Pl. CVII.

رضا عباسى وأقارضا(*)

يعتبر رضا عباسى أشهر مصورى المدرسة الصفوية الثانية وهو أشهر المصورين الإيرانيين بعد بهزاد.

غير أن شخصية هذا الفنان لا تزال مثار مناقشات كثيرة واختلافات فى الرأي(١).

ويمكن أن نلخص هذه المشكلة فى السؤال التالي: هل الرسوم التى وصلتنا والتى تشتمل على توقيعات باسم رضا وباسم رضاء عباسى (لوحات 1499 و 1500) وباسم آقارضا (لوحات 1503 و 1504) هى من عمل فنان واحد هو الذى اصطلح على تسميته باسم رضاء عباسى أم من عمل فنانين مختلفين هما رضاء عباسى وأقارضا؟

والحق أن هذه المشكلة لا تزال موضع خلاف بين العلماء وربما كان من المتعذر أن تنتهى إلى رأى حاسم فى ضوء الأدلة والشواهد غير المستكملة التى لدينا، خصوصًا إذا لاحظنا أن الاسم رضا من الأسماء الشائعة في دولة شيعية وأنه من المحتمل جدًا أن يتسمى أكثر من فنان واحد مشهور بهذا الاسم فى عصر واحد.

ومما يزيد المشكلة تعقيدًا إدخال شخصية ثالثة هى شخصية «على رضا عباسى» وهو خطاط موهوب يعرف عنه بعض المعلومات. وقد عاش هذا الخطاط فى عصر الشاه عباس الأكبر ويقال أنه من تبريز. ومن الواضح فى حالة هذه الشخصية الثالثة أن الاسم «على» يؤلف جزءًا رئيسيًا فى الاسم. وبما أن اسم «على» لم يظهر ضمن رسم «رضا عباسى» على أنه من توقيعاته في التصاوير فربما كان ذلك دليلاً كافيًا يثبت أن

(*) بحث بندوة بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة، ١٩٥٧م.

(١) Kuhnel, Miniature malerei, PP.35FF. Sakisian, PP. 135-40 Survey, III, P. 1884.

Ettenghausen's article on Riza inthe Allgeneines Künstler-Lexikon (1934). Sarra, Riza Abbasi, ein persischer miniaturmaler, Kunst und Kunstler, IX (1911), PP. 45-53.

J. Von Karabachek, zur orientalischen altertunskunde, III: Riza-i Abbasi, ein persischer miniaturmaler, Sitzugsberichte der Kaiser lichen Akademie der Wissens chaft in Wien, Philosophisch-historische Klasse, 167-1 (1911 and zeichnumgen ven Riza abbasi (München 1919).

Sarra-E. mittwoch, Zu josef von karabachek Riza-i Abbasi, Der Islam, II (1911), PP. 196-219.

Schulz, Die wahrheit über Riza Abbasi, der maler, Zeitschrift füt bildende Kunst, N.F., XXVII (1912), PP. 73-82.

Arnold, Some unpubliched Persian Paintings of the Satavid periode Journal of Indian Art and Letters, XVII (1916) PP. 64-72.

Arnold, The Riza Abbasi MS. in the Victoria and Albert museum, The Burlington magazine, XXXVII (1912), PP. 59-67; Islamic Painting.

«على رضا عباسي» الخطاط «ورضا عباسي» المصور شخصيتان مختلفتان.

ويلاحظ أيضًا أن هناك مصورًا فارسيًا آخر يدعى «رضا» يجب تمييزه عن «رضا عباسي» وشخصية هذا المصور أكثر تحديدًا ووضوحًا من شخصية «اقارضا» الذى وجد اسمه على الرسوم المنسوبة إلى رضا عباسي.

وقد دون اسم هذا المصور أحيانًا على تصاوير بصيغة «آقارضا» (لوحات 1503 و1504). وقد صور هذا المصور عدة منمنمات فى مخطوط من كتاب انوارى سُهَيلى انتج فى البلاط المغولى فى الهند وهو الآن محفوظ فى المتحف البريطاني (Add 18579) ويرجع إلى بداية القرن السابع عشر وهذه المنمنمات تحمل الاسماء «آقارضا» و«آقا محمد رضا» و«محمد رضا» بالإضافة إلى اللقب فى الحالات الثلاث «مريد» أو «مريد بادشاه» أي تلميذ أو تلميذ الامبراطور ومن المستبعد أن يكون هو مصور الصورتين الشخصيتين اللتين ترجعان إلى عصر أقدم كثيرًا فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن[١]، وتشتمل إحداهما على اسم «آقارضا» مع لقب «مريد».

وقد اشار جهانجير الامبراطور المغولى إلى فنان معين هو «آقارضا الهروى» (من هراة) انه فى خدمته قبل اعتلائه العرش (١٦٠٥م)، ولم يكن الامبراطور معجبًا بعمله إعجابه بابنه أبي الحسن الذى وصلنا منمناته. ويتضح من هذه المنمنمات ان ابا الحسن هذا كان من أحسن المصورين المغوليين، وتقريبًا استحق لقب «نادر الزمان» الذى أضفاه عليه جهانجير.

ومن المؤكد أن أعمال «آقارضا» هذا نادرة، ولكن عددًا من التصاوير التى ربما كانت من عمله ضمها الألبوم فى طهران[٢]. ومن الواضح أن الفنان تأثر كثيرًا بالبيئة الهندية وأن أسلوبه العادى مختلف تمامًا عن التصوير الصفوى المعروف. ومن جهة أخرى يلاحظ أن صوره فى أنوارى سهيلى تختلف تمامًا عن التصاوير الأخرى بسبب تلوينها الأكثر نصاعة والذى يبدو فى بعض الأحيان ممتعًا جدًا، كما أن واحدة أو اثنتين منها قريبة من حيث الأسلوب للتصوير الصفوى.

ويعتبر بلوشيه Blochet أن المصور الذى يتحدث عنه جهانجير فى مذكراته «آقارضائي الهروى» فنان مختلف عن «محمد رضا» مصور أنوارى سهيلى[٣]. ويقول أن كلمة «رضائى» نسبة وأن «آقارضائى» من المفترض أن تعنى «تابع آقارضا» أي أنه تابع آقارضا الذى يظهر اسمه على بعض الرسوم التى ترجع إلى عصر الشاه عباس، ومع ذلك فإن تعاون آقا محمد رضا وأبي الحسن ابن اقارضائى الهروى فى تزويق انوارى سهيلى، وأن الأخير يوقع هنا «تراب عتبة رضا» يدل على أن اقا محمد رضا وآقارضائى شخص واحد، ويؤيد هذا الاستنتاج الكتابات فى تصويريتين فى البوم متحف جلستان[٤] إذ نجد فى إحداهما (رقم ٢٣٦) أن اسم الفنان هو (آقارضائى) مع

(١) Martin, I, Figs. 29 - 30. Coomaraswamy, ars asiatica, XII (1929), nos 110, 111, PL XLIII, P. 68-70.

(٢) انظر Binyon لوحة CIVA وملحق III.

(٣) Les peintures Orientales de la Collection Pozzi, PP. 40 et seq.

(٤) انظر Binyon ملحق III.

اللقب نفسه «مريد بادشاه سليم» كما هو في إحدى تصاوير أنوارى سهيلى وكذلك فى تصويرة أخرى فى «البوم» جلستان، وهذه الكلمات فى الحالة الأخيرة تلحق بالكتابة «رقمى آقارضا».

وفى متحف برلين Musuem für Völkekunde رسم عليه توقيع «آقارضا شاهى جهانجيرى»، وهو عمل ردىء جدًا عبارة عن نسخة لصورة محمدى الهروى[١]، وقد اعتمد «رضا عباسى» على صورة محمدى هذه ووصل إلى نتائج أفضل[٢].

بقى أمامنا الآن المشكلة الأساسية وهي مشكلة الأسماء المتعلقة باسم رضا والتى ظهرت على بعض رسوم العصر الصفوى الثانى التى تنسب إلى رضا عباسى وبخاصة الاسم «آقارضا» والاسم «رضا عباسى».

وربما كان من الأفضل أن نستعرض هذه المشكلة فيما يلي:

أولاً: لدينا مجموعة كبيرة من الرسوم التى ترجع إلى حوالى النصف الأول من القرن السابع عشر يشتمل كثير منها على صور مختلفة من اسم «رضا» مثل:

راقم رضا، رقمى رضا عباسى، رضاء عباسى، رقمى كمينه رضاء عباسى، رقمى كمينه رضا مصور، رضا مصور، مشقه آقارضا، آقارضا، راقمه آقارضا.

ويمكن تقسيم هذه الأسماء إلى مجموعتين رئيسيتين: (١) مجموعة رضا عباسى. (٢) مجموعة آقارضا.

ثانيًا: النسبة الكبرى من هذه الرسوم تشتمل على الاسم بهذه الصورة: «رقمى كمينه رضاء عباسى»، وقد تحذف أحيانًا النسبة «عباسى»، وتتميز هذه الكتابة بطابع خاص ويلاحظ فيها الوصل بين الحرفين الأولين فى الاسم «رضا».

ثالثًا: يكتب الاسم «رضا» فى عبارة «آقارضا» بأسلوب مختلف تمامًا عنه فى «رضاء عباسى».

رابعًا: على الرغم من اتفاق هاتين المجموعتين فى بعض الخصائص العامة من حيث أسلوب الرسم تختص كل منهما بمميزات خاصة، ويرجع المؤرِّخ من كل منهما عادة إلى عصرين مختلفين إذ ترجع مجموعة آقارضا إلى أواخر القرن ١٦م وترجع مجموعة رضاء عباسى إلى حوالى الربع الثاني من القرن ١٧م.

خامسًا: لم يرد اسم «رضاء عباسى» فى المراجع الادبية التى ترجع إلى هذا العصر. لكن تكلم اسكندر منشى الذى كتب مؤلفه فى سنة ١٦١٦م عن مصور يدعى «آقارضا» أنه ابن مولانا على اصغر القاشانى الذى كان مصورًا فى خزانة الشاه إسماعيل وأنه كان أعجوبة عصره فى رسم الشخصيات الآدمية المفردة، والوجوه الشخصية، وأنه يتميز «بنظاكة القلم» أي بالخط الرفيع الجميل؛ وذكر أنه على الرغم من الرعاية الملكية التى يحظى بها فإنه فى ذلك الوقت ـ أي فى الوقت الذى كتب فيه اسكندر منشى مؤلفه ـ كان قد هجر فنه وعنى بالرياضة والمصارعة ومال إلى صحبة السفلة والاشرار، وصار فقيرًا غير محبوب. ولكن يقرر اسكندر منشى

(١) Schulz, Pl. 147b.

(٢) Martin, II, Pl.110B.

أخيرًا أن المصور قد بدأ يظهر بعض علامات الصلاح.

ومن أول وهلة يلاحظ أن معظم هذه الحقائق لا سيما اختلاف صيغة الأسماء، والاختلاف فى الأسلوب وفى الزمن وإشارة اسكندر منشى إلى «آقارضا» وإسناده إليه بعض تفاصيل تختلف عما يعرف عن «رضاء عباسى» كل ذلك يرجح أن هناك شخصيتين مختلفتين إحداهما المصور آقارضا والأخرى المصور رضاء عباسى، وأن آقارضا أسبق فى الزمن من رضاء عباسى.

ولكن يرد البعض على ذلك بأن «رضاء عباسى» كان يعرف أيضًا باسم «آقارضا» وأن آقا لقب يمكن أن يضاف إلى الاسم، كما أن ما ذكره اسكندر منشى يمكن أن يناسب الفترة الأولى من حياة «رضاء عباسى» خصوصًا وأنه ذكر أنه أخيرًا قد أظهر بعض علامات الصلاح. أما من حيث الاختلاف فى الأسلوب فقد ترجع إحدى المجموعتين وهى التى تشتمل على «آقارضا» إلى مرحلة مبكرة فى أسلوب الفنان، وترجع المجموعة الثانية التى تشتمل على «رضا عباسى» إلى المرحلة الأخيرة ـ ومن الملاحظ أن هذا التقسيم يتفق مع الاختلاف الملاحظ فى تاريخ المجموعتين، وأما من حيث صيغة الأسماء وأسلوب كتابتها بين «آقارضا» و«رضاء عباسى» فمن المعتقد أن «رضاء عباسى» هو توقيع الفنان نفسه أما «آقارضا» فقد كتبت بأيد أخرى تنسب إليه رسومًا لم تكن فى أصلها موقعة بيده ـ ربما لأنها كتبت فى مطلع حياته الفنية ـ ومن ثم أضيف إلى الاسم اللقب الفخرى «آقا» الذى من المستبعد أن يوقع به شخص اسمه. ومن الملاحظ أن كلا الرأيين قابل للمناقشة.

وإلى أن يتم الفصل فى ذلك نحاول دراسة هاتين المجموعتين من الرسوم وأن نتعرف على مميزات كل منها.

رضا عباسى:

تمثل المجموعة التى تحمل توقيع رضا عباسى نسبة كبيرة من الرسوم، وتتشابه من حيث الأسلوب فى خصائص معينة، ويتضح فى هذه الرسوم التحوير المتعمد، وعدد كبير منها يمثل صورًا فردية لرجال فى منتصف العمر ذوى أنوف طويلة عجيبة المظهر (عازف الكمان) (لوحة 1499)، أو تمثل غلمانًا أحداثًا أو بنات بوجوه ممتلئة، والأوجه معبرة وإن كانت يعوزها التنوع (شاب يقرأ خطابًا) أما خطوط صور الظل فترسم فى الغالب بطريقة مميزة جدًا إذ تستخدم خطوط على هيئة أقواس جريئة ناعمة وآلية بعض الشيء. وتعتبر هذه الخاصية في الخطوط مما يفرق بين رضا عباسى وآقارضا.

ومن الواضح أن رضا عباسى موهوب ولديه قدرة ظاهرة على الابتكار وعلى التعبير بواقعية جديدة، كما أنه شغف بملاحظة النماذج المختلفة من البشر واستطاع أن يسجل حياتهم تسجيلاً سريعًا بخطوط سريعة بديعة ولمسات مختصرة وتتميز بالتشابك والتداخل.

وهو أيضًا يميل إلى تحقيق زخرفة متداخلة مخادعة عن طريق خطوطه المنغمة المتموجة الملتوية، كما هي الحال فى رسم بعض المتعانقين وقد تشابكت أذرعهما(١).

(١) Kühnel, Pls. 79, 80.

ووصلنا عدد كبير من الرسوم التى تنسب إلى رضا عباسى ونشر الدكتور زره مرقعة تشتمل على مجموعة كبيرة منها، غير أن بعضها يتميز بخصائص آقارضا، وبعضها يمثل مرحلة انتقال، وبعضها تتضح فيه خصائص مصورين آخرين مثل معين مصور.

ويجب أن نلاحظ أن عددًا كبيرًا من الرسوم قد زورت أو نسبت خطأ إلى رضا عباسى.

والحق أن التوقيعات الواردة على رسوم مرقعة الدكتور زره وعلى رسوم أخرى بعضها من أروع ما نسب إليه قد كتبت بخط مختلف عن التوقيع المعتاد الذى يتميز أساسًا بالوصل بين الحرفين الأولين فى الاسم «رضا»، وكذلك كتبت أحيانًا بلهجة مختلفة.

ولاحظ الدكتور كونل[١] مثلاً أن خط التوقيعات الموجودة على بعض رسومه مشابه تمامًا لخط فنان آخر يدعى «شافعى عباسى». ووجد أن هذا الفنان ـ اعتمادًا على ملاحظة موجودة على رسم بتاريخ سنة ١٦٣٤ ـ هو ابن «رضا عباسى»، ومن ثم فمن المحتمل أنه نقل عددًا من رسوم أبيه ونسبها إلى أبيه وباعها باعتبارها من عمل أبيه. ولم ينس أن يزود هذه الرسوم ببعض ملاحظات تفصيلية لتسند تزويره[٢].

وخلّف شافعى عباسى عددًا من صور الطيور والأزهار ويوجد فى لينينجراد مجموعة كبيرة منها. وهاجر شافعى عباسى إلى الهند وتوفى هناك سنة ١٦٧٤م.

واتم شافعى تصويرة للشاه عباس الثانى، عليها كتابة تنص على ذلك وعباسى فى اسمه نسبة إلى هذا الشاه[٣].

كما يشتمل أحد الرسوم على كتابة قد تقرأ «آقارضاى عباسى» مع نسبتين هما «آقارضا» و«رضا» بخطين مختلفين[٤].

ويشتمل رسم آخر على ملاحظتين: إحداهما تنص على أن هذا الرسم نسخة منقولة عن أصل لبهزاد عملها رضاى مصور فى سنة ١٠٢٨هـ/١٦١٩م. والثانية كتبها شافعى عباسى وهى تنص على أن الرسم لآقارضاء صوّر (أي ربما أكمل على يد شافعى) فى سنة ١٠٥٤ أو ١٠٦٤[٥].

وهكذا يلاحظ أن كثيرًا من الاسماء أضيفت بواسطة أناس غير الفنانين الذين ليس من الضرورى أن يكون اسمهم «رضا»، وكان هدفهم من ذلك زيادة قيمتها أو ربما ظنوا أنها من عمل هذا الفنان المشهور المسمى رضا لأنها تشبه أسلوبه.

ومن الملاحظ أن «عباسى» فى رسم «رضا عباسى» ليست اسمًا للفنان وإنما هي نسبة وهي غالبًا نسبة إلى الشاه عباس الأول منحها إياه الشاه كدليل على رعايته له.

وتشتمل مرقعة الدكتور زره على كثير من الرسوم المؤرخة. وترجع نسبة كبيرة من هذه الرسوم إلى بداية الربع الثانى من القرن

(١) Kühnel, P.37.

(٢) Sarre and mittwoch, P.13.

وكان الرسم المذكور فى مجموعة M. Demotte.

(٣) Blochet, Musulman Painting, Pl. 168.

(٤) Karabacek, Fig. VII.

(٥) الأطلس: شكل ٨٨١ مكرر فى مجموعة شريف صبرى بالقاهرة، Binyon, Pl. LXXIV, Martin, P.73, Fig.39.

السابع عشر، غير أن بعضها يرجع إلى ما قبل ذلك وإلى ما بعد ذلك. وتتراوح التواريخ فى هذه المرقعة بين سنة ١٥٩٨ و١٦٤٣م، غير أن أحدث الأمثلة التى تشتمل على التوقيع والتاريخ معًا ترجع إلى سنة ١٦٣٨م. ويجب أن نلاحظ أن هذه الرسوم تضم أيضًا مجموعة تنسب إلى «آقارضا»؛ كما أنه لا شك فى أن بعض هذه التواريخ غير صحيح.

ويثار حول تاريخ وفاة «رضا عباسى» بعض الخلافات ذلك أنه ورد فى كتابة على تصويره لمعين أحد تلامذته أنه توفى فى سنة ١٠٤٤هـ (١٦٣٥م) وهذه التصويرة كانت فى مجموعة كواريتش[1] B. Quaritch.

ويتمثل رضا عباسى فى هذه التصويرة رجلاً فى حوالى الستين يلبس منظارًا، ويرسم صورة شاب يرتدى ثيابًا أوروبية، ويمسك بيده قدر نبيذ.

وتنص الكتابة فى هذه الصورة على أن الصورة رسمت قبل وفاة رضا بشهر، وأنها تمت بعد ذلك بأربعين سنة فى ١٤ رمضان سنة ١٠٨٤هـ (٢٤ ديسمبر سنة ١٦٧٣م) أي أنها رسمت فى سنة ١٠٤٤هـ (١٦٣٥م).

ولكننا نلاحظ أن بعض الرسوم المؤرخة ترجع إلى ما بعد هذا التاريخ.

فهل خانت معين ذاكرته؟ أو أنه لم يقصد من عبارة أربعين سنة العدد بالضبط وإنما قصد «سنين كثيرة»؟ ومع ذلك فمن الملاحظ أن معين قد ذكر الأشهر بالضبط سواء فى ذلك الشهر الذى بدىء فيه الرسم الأصلى والشهر الذى كمل فيه.

بقى علينا الآن أن نستعرض الرسوم التى تشتمل على خصائص أسلوب «رضا عباسى» الذى سبقت الإشارة إليه وهى كما يلي:

١ ـ تصويرة تمثل سيدة جالسة فى يدها مرآة وفى اليد الأخرى مرود؟ عليها توقيعه «رقم كمينه رضاء عباسى» وتاريخ ١٠٢٧هـ/١٦١٨م[2]. ولا يعرف صاحبها. ويتمثل فيها أسلوب رضا عباسى الذى سبقت الإشارة إليه. ويلاحظ الشجرة الصغيرة ذات الأغصان الرفيعة والأوراق المحورة فى خلفية الصورة والحشائش المرسومة بطريقة تأثيرية.

٢ ـ مجنون ليلى فى الصحراء بين الوحوش وعليها توقيعه «رقم كمينه رضاء عباسى» وتاريخ ١٠٢٨هـ/١٦١٨م. وكانت في مجموعة كيفوركيان Kevorkian ثم انتقلت إلى متحف جلستان[3]. وهذه التصويرة منقولة من تصويرة من عمل مدرسة بهزاد ويمكن أن يشاهد الأصل فى تصويرة لعبد الصمد[4].

٣ ـ شيخ يستريح ـ عليها توقيعه «رقم كمينه رضاء عباسى» وتاريخ ١٠٣١هـ/١٦٢٢م[5].

---

(١) Sakisian, Pl.C, Fig. 179. Islamic Book, Pl. 75 Martin, I, Fig.32. Journal of Indian Art, XVII, No. 135, July 1916 المجلة ـ العدد ١٦ـ ص٢٥.

(٢) Survey, Pl. 918 A.

(٣) Schulz, I, Tafel R, P. 184.

(٤) Binyon, No. 232, Pl. CV. B.

(٥) التصوير فى الإسلام لوحة ٤٧ شكل ٥٩. فنون الإسلام شكل ١٣٨. الأطلس شكل ٨٨٢ مكرر. المجلة ـ العدد ١٦ـ ص ٢٨. Islamic Book, 70 Enlun Pl. LXXXV.

٤ ـ ساق واقف يحمل كأسًا. عليها توقيعه وتاريخ ١٠٣٤هـ (١٦٢٤م) كانت فى مجموعة همبرج Homberg[1].

٥ ـ منظر يمثل المجنون. عليه توقيعه وتاريخ ١٠٣٥هـ (١٦٢٦م) كان فى مجموعة شارل فينييه Charles Vignier[2].

٦ ـ شاب واقف يرتدى ملابس أوروبية. على الصورة توقيعه وتاريخ ١٠٣٧هـ/ ١٦٢٨م كانت فى مجموعة موريسون M.A. Morrison[3]. ويوجد نسخة أخرى من هذه الصورة في مجموعة شليسنجر Miss H. Schlesinger من الواضح أنها من عمل فنان آخر مقلد، ويقال أنها تمثل سير أنتونى Sir Anthony أو روبرت شيرلى Robert Sherley[4]، وفى مجموعة رايتلنجر Reitlinger تصويرة أخرى مشابهة يقال أنها تمثل أيضًا سير روبرت شيرلى[5].

٧ ـ محبان متعانقان (اليد على البطن). عليها توقيعه وتاريخ ١٠٢٩هـ/ ١٦٢٠م. فى مجموعة ماريا زاره هيومان Frau Maria Zarra-Humann[6]. هذه التصويرة ملونة تلوينًا كاملاً ويشاهد فيها شاب يلبس ثوبًا أخضر يحتضن بذراعيه فتاة ذات ثوب بنفسجى أو نبيتى وخلفية التصويرة ذات لون بنى داكن ترصعه أوراق شجر مذهبة. لاحظ الزخرفة الخطية ذات الطابع المخادع التى تتحقق باستخدام خطوط ملتوية ومقوسة ومتعرجة.

٨ ـ ملاعب الأفاعى، عليها توقيعه وتاريخ ١٠٤١هـ/١٦٣١م فى المكتبة الأهلية فى بطرسبرج Staatsbibliothek, St. Petersburg[7]. لاحظ الطريقة الزخرفية الاصطلاحية التى رسم بها السحب وهذه من خصائص رضا عباسى.

٩ ـ صورة شخصية للدرويش عبد المطلب عليها توقيعه وتاريخ ١٠٤١هـ/ ١٦٣١م فى مكتبة الأكاديمية فى لينتجراد[8].

١٠ ـ رسم درويش عمل «لسلطان الفقراء» عبد الملك من استراباد عليه توقيعه وتاريخ ١٠٤١هـ/١٦٣١م. فى متحف بوسطن للفنون الجميلة[9].

١١ ـ محبان متعانقان عليها توقيعه وتاريخ ١٠٤١هـ/١٦٣١م. كانت في مجموعة ماركيه دى فاسيلو Marquet de Vasselot فى باريس[10].

١٢ ـ راع ومعه معزه وحمل وكلب عليها توقيعه وتاريخ ١٠٤١هـ/١٦٣٢م كانت فى مجموعة سذرلاند Miss H. Sutherland[11]. وتوجد صورة مماثلة لهذا

(١) Galerie Georges Petit, Collection O. Homberg, Paris, 1931, No.111, Pl. XLIX.

(٢) Marteau-Véver, Pl. 154.

(٣) Sarra-Mittwoch, Fig.5.

(٤) Binyon, No. 298, Pl. CIX, A.

(٥) Survey Pl. 919 A.

(٦) Kütnel, Pl.80, Migeon, Fig.54; Bingon, No. 314, Ext.Munich, 1910, No. 747.

(٧) Kühnel, Pl 85.

(٨) Martin Pl. 159.

(٩) Survey, Pl. 96.

(١٠) Kühnel, Pl. 79. - Bingon, No. 318. - Marteau Vever, No. 173.

(١١) Binyon, No. 317, Pl. CXB.

الرسم تمثل نفس الموضوع فى مكتبة أكاديمية لينتجراد، ولكنها مرسومة بطريقة أقوى تأثيرًا. وعلى الرغم من أن الكتابة قد قطعت فإن بعضها لا يزال واضحًا.

١٣ - الشاه صفى يقدم كأسًا من الخمر إلى الطبيب شمسا، عليها توقيعه وتاريخ ١٠٤٢هـ/١٦٣٣م. فى لينتجراد. من الكتابات الموجودة على التصويرة عبارة تصف الطبيب شمسا بأنه «غاليليوس عصره». وربما كانت هذه التصويرة أشهر أعمال رضا عباسى[(١)] .

ومن المحتمل أن رسوم السقاة فى هذه التصويرة ذات صلة بتصاوير السقاة البرتغاليين التى ظهرت فى التصاوير الإيرانية بعد فتح هرمز سنة ١٦٢٢م. وعرف هذا الصنف من السقاة المخنثين أيضًا فى إيطاليا[(٢)].

ومهما يكن من شيء فقد وجد سقاة من الشباب المخنث أيضًا فى القصور الإيرانية فى ذلك الوقت.

١٤ - ساق برتغالى جالس يسقى كلبًا من كأس. عليها توقيعه وتاريخ ١٠٤٣هـ/١٦٣٤م. فى متحف المتروبوليتان[(٣)] (لوحة 1500).

١٥ - شخص مرسوم لابن المصور محمد شافعى. كانت ملك ديموت Demotte فى باريس. عليها توقيعه وتاريخ ١٠٤٤هـ/١٦٣٤م.

١٦ - مسافر وأيِّلات، عليها توقيعه وتاريخ ١٠٤٤هـ/١٦٣٤م. مجموعة زره فى برلين[(٤)].

ومن التصاوير التى تمثل هذا الأسلوب ولكنها لا تشتمل إلا على توقيع فقط دون التاريخ نذكر التصاوير الآتية:

١٧ - شاب يجلس بجانب شجرة. عليها توقيعه «رضاء عباسى». كانت فى مجموعة رابينو[(٥)].

١٨ - صورة نصفية لسيدة. عليها توقيعه «رضاء عباسى» كانت فى مجموعة رابينو[(٦)].

١٩ - ثلاثة صيادين. عليها توقيعه «رضاء عباسى» كانت فى مجموعة كارتييه[(٧)].

٢٠ - شاب واقف عليها توقيعه «رضاء عباسى». متحف برلين[(٨)].

٢١ - رجل جالس وسيدة واقفة تحمل دفًا. عليها توقيعه. متحف برلين[(٩)].

٢٢ - ورقة عليها رسمان: أحدهما يمثل شيخًا، والآخر يمثل شابًا ساقيًا. وعلى

---

(١) Martin, Pl. 159.

(٢) التصوير فى الإسلام لوحة ٤٨ شكل ٦١، الأطلس شكل ٨٨٣ مكرر. المجلة - العدد ١٦- صفحة ٢٧. Sakisian, Fig. 151.

(٣) انظر أيضًا رقم (١٤).

(٤) التصوير فى الإسلام لوحة ٥٠ شكل ٦٥، المجلة - العدد ١٦- صفحة ٢٦. Sakisian, Fig. 17J.

(٥) Kühnel, Pl. 84 B.

(٦) التصوير فى الإسلام لوحة ٤٩ شكل ٦٢، الأطلس شكل ٨٨٥ مكرر.

(٧) التصوير فى الإسلام لوحة ٤٩ شكل ٦٣. الأطلس شكل ٨٧٦ مكرر.

(٨) الفنون الإيرانية لوحة ٤٩. Survey, 917 A .

(٩) فنون الإسلام شكل ١٤٠. الأطلس شكل ٨٧٨ مكرر.

الرسمين توقيعه. المتروبوليتان[١].

٢٣ ـ شاب يقرأ خطابًا عليها توقيعه. كانت فى مجموعة جنيت Jeuniette فى باريس[٢].

٢٤ ـ تصويرة تمثل وفاة عالم. عليها توقيعه. بالمتحف البريطانى[٣].

٢٥ ـ البكاء على المسيح. عليها توقيعه؟ مجموعة زره فى برلين[٤].

٢٦ ـ راع ومعزة وحمل وكلب. عليها توقيعه فى بطرسبرج St. Petersburg [٥].

٢٧ ـ صورة كاريكاتورية «صورت نسمى كمان داره. عليها توقيعه كانت فى باريس، لدى واتسون Patrish-Watson.

٢٨ ـ سيدة جالسة تعد على أصابعها وأمامها دورق. عليها توقيعه؟ ولكنه محى المكتبة الأهلية فى باريس[٦].

٢٩ ـ لبؤة وشبلان. عليها توقيعه. كانت فى مجموعة إيرتون Ayrton ثم لدى داود Dawnd.[٧]

٣٠ ـ شيخ فى حركة هزلية. عليها توقيع «رضا» فقط وتاريخ ١٠٠٧هـ/ ١٥٩٨م. أى أنها ترجع إلى أواخر القرن السادس عشر ومن ثم فهى مثار مناقشة[٨].

وهناك عدد كبير من التصاوير والرسوم ينسب إلى رضا عباسى بناء على مقارنة الأسلوب فقط إذ أنها لا تشتمل عى توقيع. ونذكر منها ما يلى:

٣١ ـ ساق واقف. بالمكتبة الأهلية فى باريس[٩].

٣٢ ـ رسم يمثل خياطًا جالسًا، متحف المتروبوليتان[١٠].

٣٣ ـ شاب واقف يرتدى ملابس أوروبية. كانت فى مجموعة خانيكو[١١] Khaneko kiev.

ويوجد عدد من الصور يمكن إرجاعها إلى مدرسة رضا عباسى منها:

٣٤ ـ صورة فتاة شبه عارية ترتدى رداء شفافًا (شيرين الجميلة) في متحف برلين[١٢].

٣٥ ـ كاتب جالس يكتب خطابًا. متحف الفن الإسلامى[١٣].

٣٦ ـ مجلس شراب وموسيقى فى

---

(١) فنون الإسلام شكر ١٣٩ الأطلس شكل ٨٧٣ مكرر.
(٢) الفنون الإسلامية شكل ١٣٩.
(٣) Kühnel, Pl. 78.
(٤) Ibid, Pl. 81.
(٥) Ibid, Pl. 82.
(٦) Ibid, Pl. 83.
(٧) Survey, 921 A.
(٨) Sakisian, Fig. 186.
(٩) Binyon, No 330, Pl. CVII C.
(١٠) الفنون الإسلامية شكل ٢٨.
(١١) V. Kiatchkovoskaya, Musulman Art in The Khaneko collection (in Russian), memoirs of the Committee of Orientalists, II (1926), Pl. IV.
(١٢) المجلة ـ العدد ١٦ـ ص٢٩. Kühnel, Pl. 88.
(١٣) المجلة ـ العدد ١٦ـ ص ٣١.

الخلاء يضم ثلاثة أشخاص. متحف الفن الإسلامي[١].

وقد وجد توقيع رضا عباسي بصيغته الشائعة «رقمى كمينه رضاء عباسى) على تصاوير فى مخطوطة من خسرو وشيرين لنظامى فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن. ويوجد فى صدر هذا المخطوط (Colophon) تاريخ ١٠٩١هـ/ ١٦٨٠م.

ويتمثل أسلوب رضا عباس. وفي بعض التصاوير نذكر منها ما يلي:

١ ـ شيرين تحتفي بخسرو[٢].

٢ ـ خسرو يطأ على خصمه بفيله فى إحدى المعارك[٣].

٣ ـ شيرين تعطي فرهاد كوبا من الماء[٤].

٤ ـ خسرو يزور قلعة شيرين أثناء رحلة صيد[٥].

وقد وصف هذا المخطوط وصفًا وافيًا فى بيرلنجتون ماجازين[٦]. وفى المكتبة الأهلية فى باريس مخطوط من نظامى (Sup. Pers 1029) يرجع إلى ما بين سنة (١٦٢٠ و١٦٢٣) ويلاحظ أن طريقة رسم الأشخاص مشابه لأسلوب رضا عباسي ويوجد فى هذا المخطوط تصويرتان عليهما توقيع حيدر نقاش. وتوجد صورة ثالثة مؤرخة بسنة ١٦٢٤م[٧].

والواقع أن رضا عباسى حاز شهرة عظيمة فى العصر الحاضر حتى نسبت إليه كل الأعمال المشابهة لأسلوبه بل وأعمال أخرى لا تمت بأية صلة إليه.

آقا رضا:

تؤلف رسومه نسبة صغيرة من المجموعة. وتمثل بعض هذه الرسوم دراسات رائعة للرسوم الآدمية بل ربما كانت أروع ما أنتجه فنانو أصفهان. وليس من شك فى أن هذه الرسوم تتفق مع مجموعة رسوم رضا عباسى فى خصائص عامة غير أنه من الواضح أيضًا أنها ذات طابع خاص بها.

وتتميز هذه الرسوم بالمهارة الفائقة وببراعة التصميم، وبروح الابتكار، وقوة التآلف وبروعة التنغيم، ولا سيما الرسوم الملونة تلوينًا خفيفًا. ويتميز الخط فى هذه الرسوم بالحساسية المرهفة، وبقوة التعبير، وبالتفاوت بين الرقة المتناهية والاتساع؛ والرسوم بصفة عامة ذات طابع كتابى، وتشتمل على خطوط صغيرة على هيئة خطاطيف منثورة فى أطراف العمائم وأحزمة الوسط (لوحة 1503) وخطوطه تختلف عن خطوط رضا عباسى التى تتمثل على هيئة أقواس متموجة ناعمة وجريئة وآلية بعض الشيء.

ويوجد اسم آقارضا على بعض رسوم نذكر منها:

(١) المجلة ـ العدد ١٦ـ ص ٣٢.
(٢) Islamic Book, Pl. 74.
(٣) Ibid Book, Pl. 72.
(٤) IBid Book, Pl. 73.
(٥) Islamic Book, Pl. 74.
(٦) Burlington magazine, XXXVIII (1920) P.61 FF.
(٧) Blochet Peintures de manuscrits Arabes, Persans et Turcs, PP. 38, 43; des Paintures, Pls. LVI-LXV; Enlum, Pl. LXXXVIII-XC.

١ ـ رسم ملون يمثل رجلاً على رأسه عمامة تحليها زهرة وريشة عليه اسم «آقارضا» وتاريخ ١٠٠٠هـ/١٥٩١ ـ ١٥٩٢م. وهو محفوظ فى اسطنبول (Recueil No.37066) وهذا الرسم نسخة من عمل آقارضا لتصويرة من عمل شيخ محمد.

٢ ـ رسم بالذهب به لمسات باللون الأزرق الداكن والأخضر والأصفر على أرضية ذات لون بنى ذهبى. يمثل غلامًا يتحدث إلى مؤدبه. عليه عبارة «مشقه آقارضا» بالإضافة إلى كتابة لمير على بتاريخ ٩٣٧هـ/١٥٣٠م. وهذا الرسم فى مجموعة ڤيڤر H. Vever ويتميز الرسم برشاقة الخطوط التى يندر وجودها، وبطابعه الحديث وهذا الرسم كاف لأن يجعل آقارضا آخر عظماء المصورين فى إيران[١].

ومن الملاحظ أن اسم «آقارضا» كان يرفق عادة بكلمة «مشقه» أي «عمله».

٣ ـ تصويرة تمثل شخصًا يلبس رداء بنفسجيًا فاتحًا ولفاعًا أزرق فيروزى يجلس على مقعد صغير تحت صفصافة، عليها اسم «آقارضا» وكتابة بالذهب تقرأ «سلطان سليم». غير أنه من المستبعد أن تكون التصويرة صورة لسلطان تركى نظرًا إلى أن الملابس فارسية بالإضافة إلى الآلة الموسيقية التى يحملها[٢].

٤ ـ رسم يمثل شابًا جالسًا بيده زهور عليه اسم «آقارضا». محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس (Arabe 6074)[٣]. والرسم به طابع كتابى، والخطوط ذات رقة متناهية.

٥ ـ رسم يمثل غلامًا فى يده زهرة نرجس فى مجموعة زره. ينسب إلى هذه المجموعة بناء على التشابه الكبير بينه وبين الرسم السابق من حيث الأسلوب[٤].

٦ ـ تصويرة تمثل فتاة فى يدها مروحة مرسومة باللون الأخضر على أرضية ذهبية. عليها عبارة «مشقه آقارضا». فى مجموعة ساكسيان. هذه التصويرة ذات صلة وثيقة بأسلوب سلطان محمد فى استخدام اللون البراق. غير أن طابع الخطوط أميل إلى الأسلوب الكتابى[٥].

٧ ـ فتاة تمسك بيدها عقدًا فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطون عليها اسم «رضا» فقط فى عبارة «راقمه رضا» مكتوبة بأسلوب «رضا عباسى» إذ أن حرفى الراء والضاد الأولين متصلان. غير أن أسلوب الرسم هو نفسه أسلوب «آقارضا»[٦].

٨ ـ رسم يمثل شابًا بيده كاس بمتحف اللوفر[٧].

٩ ـ تصويرة تمثل شابًا يمسك بورقة كبيرة. عليها عبارة «مشقه رضا». فى مكتبة يلدز باسطنبول (Resueil 3822). وهذا الرسم قريب الشبه من الرسم السابق المحفوظ باللوفر وسبق ان ذكرنا أن كلمة «مشقه»

(١) Binyon, No. 256. Marteau, Georges, and Vever, (HENRI), Miniatures Persanes exposés au musée des Arts Decoratifs, 2 Tom, Paris, 1913, No.17 in clour. Sakisian, Fig. 163, Pl.XCI.

(٢) Marteau-Vever, Pl. CXXXVIII, Fig. 163. Martin, The miniature Painting and Painters of Persia, I, Fig. 29.

(٣) Enluminures, Pl. LXXI B. Sakisian, Pl. XCIV, Fig. 168.

(٤) Sarre-Mittwoch, Pl. 10.

(٥) Sakisian, Pl. XCVI. Binyon, No. 25.

(٦) Ars Asiatica, XIII, Pl. XLVI. Sakisian, Pl. XCIV, Fig. 167.

(٧) Sakisian, Pl. XCV, Fig. 169.

وجدت عادة مرفقة بالاسم «آقارضا» (غير أن الوجه المكتنز أسلوب رضا عباسى؟).

١٠ - رسم شاب سكران عليه عبارة «مشقة رضا» محفوظة بمجموعة Vever. ويشتمل على كل خصائص آقارضا، ولا شك انه من عمله. ويلاحظ استخدام كلمة «مشقه» التى تسبق عادة اسم «آقارضا»[١].

وهناك تصاوير أخرى خالية من الأسماء يمكن أن تضم إلى هذه المجموعة بناء على التشابه وهي فى الأسلوب ومن ذلك مثلاً:

تصويرة تمثل فتى وفتاة يتغازلان فى متحف اللوفر[٢].

ويمكن مقارنة الأسلوب برسم آخر فى اللوفر من عمل «آقارضا» (رقم٨)[٣].

وكذلك رسم آخر يمثل رجلاً يقود أسدًا وهو فى المكتبة الأهلية فى باريس[٤] (Arabe 6074) ويمكن مقارنة الأسلوب برسم آخر فى نفس المجموعة (رقم٤)[٥].

ويوجد بعض تصاوير جميلة فى كتاب عن تاريخ الأنبياء لأسحق النيسابورى تأليف إسحق بن إبراهيم بن منصور النيسابورى (أواخر القرن السابع عشر) محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس (Supp. Pers. 1313). ويعتقد أن هذه التصاوير من عمل «آقارضا» وذلك استنادًا إلى أن إحدى هذه التصاوير تشتمل على كتابة يمكن أن تكون «مشقه آقارضا»، كما أن جميع التصاوير من المحتمل أن تكون من إنتاج فنان واحد[٦].

غير أن بلوشيه يرجع هذه التصاوير إلى ما قبل سنة ١٥٥٦م.

ومهما يكن من أمر فمن المتعذر تاريخ هذه التصاوير بالدقة اللازمة ولو أنها قد ترجع - بناء على أسلوبها - إلى أواخر القرن ١٦م.

ومن الملاحظ أن بعض هذه التصاوير يتجلى فيها بوضوح روح الابتكار والتعبير الدرامى القوى.

(١) Marteau-Vever, Pl. CXLVI.
(٢) Sakisian, Pl. XCV, Fig. 170.
(٣) Ibid, Pl. XCV, Fig. 169.
(٤) Enluminures, Pl. LXXI a.
(٥) Enlumin, Pl. LXXI b. Sakisian, Fig. 168.
(٦) Arnold, The Old and New Testaments in Muslim Religious Art, Pl. XI.
Blochet, Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, PP. 298-9, Pl. LIV-LV.
Enluminures, PP. 116-117, Pls. LXVII-LXVIII.
Musulman Painting, Pls, CXXX-CXXXIII.

مدرسة رضا عباسي في التصوير(*)

كان لرضا عباسى ((لوحات 1499 و1500) عدد من المقلدين يمكن اعتبارهم من مدرسته ومن هؤلاء:

حيدر نقاش:

كان من أحسنهم وقد صور هذا الفنان عددًا من المنمنمات المهمة من «نظامى» بالمكتبة الأهلية فى باريس (Supp. Pers. 1029 بتاريخ ١٦٢٠ - ١٦٢٤(١) (لوحة 1505).

أفضل:

كان عصر ازدهار أفضل فى الجزء المبكر من حكم الشاه عباس الثاني ومن إنتاجه منمنمة ملونة تلوينًا خفيفًا تمثل درويشًا أمام النار (لوحة 1506) وعليها توقيعه «أفضل»، وترجع إلى حوالى سنة ١٦٥٠م وكانت فى مجموعة كلودانيه M. Claude Anet(٢).

وذكر مارتن Martin منمنمة لأفضل بتاريخ سنة ١٠٥٤هـ/١٦٤٤م وشاهنامه فى بطرسبرج Petersburg بتاريخ ١٦٤٢ - ١٦٥٠م تحتوى على منمنمات موقعة منه.

محمد يوسف:

من فنانى أواخر القرن ١٦ حتى منتصف القرن ١٧ وفى مكتبة الهند India Office شاهنامة مزوقة كانت من قبل ملك وارن هاستنجز Warren Hastings، وهي مزوقة تزويقًا فنيًا بالمنمنمات وترجع إلى أواخر القرن ١٦م(٣).

وفى المكتبة نفسها رسمان تخطيطيان فى ألبوم يرجعان إلى نهاية القرن ١٦م يمثلان أميرًا مع حاشيته تحت شجرة. ودرويشا يرقص تحت شجرة(٤) وله أيضًا صورة درويش أخرى(٥) (لوحة 1508). ومنمنمتان فى مخطوط لحافظ بتاريخ ١٠٥٩/١٦٥٨ تمثلان رسوم حيوان وطيور من مناظر طبيعية(٦) (لوحات 1507 و 1509).

(*) بحث ألقى بندوة بكلية الآداب - جامعة القاهرة سنة ١٩٥٧م.

(١) Blochet, Les Peintures, PlS. LVI-IXV; Les enluminures, PlS. LXXXVII-XC; Musulman Painting, PlS, CLXIII-CLXVI. Sakisian, Fig. 182.

(٢) Binyon, No. 280. Martin, P. 125, II, Pl. 149.

(٣) Ethe, H.: Catalogue Of Persian... manuscripts in the Bodleian Library. 2vols 1889, 1930. 2992. Binyon, No. 264.

(٤) Binyon, No. 268.

(٥) Martin, Pl. 166. XIII, PLS I and LII; Schulz, Taf, 177.

(٦) Schulz, Taf. 178 A.

محمد قاسم:

ازدهر فى سنة ١٦٦٠ واتبع أسلوب رضا عباسى بدقة إلى حد ما ولم يكن مفتقرًا إلى المهارة الزخرفية وتميل رسوم أشخاصه إلى الجمود والتخشب ومن أعماله تصويره تمثل غلامًا يحمل كتابه وهى ملونة بالأزرق والذهب وترجع إلى أوائل القرن ١٧م فى مجموعة بغيان(١) E. Beghian .

وكذلك رسم تخطيطى به لمسات بالذهب واللون ذو إطار زخرفى يمثل ثلاثة شبان يقفون أمام شجرة، واحدهم يقبل قدم الآخر. كانت فى مجموعة جريتا شترومبو Madame Greta Strömbow فى استكهولم(٢).

وفى المتحف البريطانى رسم رجل منحن عليه كتابه «مشق محمد»(٣) وفى Nieux-Sérial رسم امرأة تدخن الشيشة وأخرى معها رسم طمبورين موقعة «محمد قاسم»(٤).

وفى متحف المتروبوليتان فى نيويورك رسم آخر من عمل هذا الفنان بتاريخ سنة (١٧٠٢ ـ ١٧٠٣م) ويمثل شيخًا يضرب احد تلامذته بالفلقة(٥) (لوحة 1510). وهناك رسوم أخرى لهذا الفنان(٦). منها تصويرة تمثل الشاعرين حافظ وسعدى ولبى رسوم أخرى موقعة باسمه فى اسطنبول (Nieux-Serail) ويلاحظ أن هناك فنانًا آخر عاش فى نهاية القرن السادس عشر يسمى «محمد قاسم التبريزى»(٧).

محمد على (لوحات 1501 و1512 ـ 1513 و1568):

ابن ملك حسين من أصفهان وبعض رسومه فى ليبزج تشابه أسلوب محمد قاسم وهو معاصر لمحمد قاسم وتميل رسوم أشخاصه هو أيضًا إلى أن تكون جامدة ومخشبة وهو أيضًا لا يفتقر إلى المهارة الزخرفية(٨).

وينسب إليه رسم يمثل قردًا يركب فوق ظهر دب ويلوح بعصا فى حين يظهر ثعلب وأرنب فى خلفية الصورة، وعليه توقيع محمد على (لوحة 1512) وربما كان المصور هنا محمد على من تبريز الذى كان مشهورًا جدًا فى منتصف القرن السابع عشر(٩).

وكان فى مجموعة ليونس روزنبرج Léonce Rosenberg Collect ثم فى مجموعة R.S. Greenshields, Esq.(١٠).

ومن تصاويره رسم مدرسة في الهواء الطلق(١١) تجمع بين الفتيان والفتيات. وله تصاوير أخرى(١٢) (لوحة 1513).

---

(١) Binyon, No. 294.
(٢) Ibid, No. 295.
(٣) B.M. 1920-9-17-0278 (2).
(٤) Recueil, 37962.
(٥) Schulz, Taf. 166.
(٦) Blochet, Musulman Painting, Pl. CLXVII, Martin, II Pl. 165, Kühnel, Pl. 91.
(٧) Sakisian, P. 144, note 1.
(٨) Sakisian, Fig. 187.
(٩) Schulz, P. 193.
(١٠) Binyon, No. 366, Pl. CX A.
(١١) Schulz, Taf, 170.
(١٢) Schulz, Taf. 171B, 175, 178, Kühnel, Pl. 92. Stchoakine, Lonure Cat. Pl. XXIX.

ومن تصاويره أيضًا رسوم فى -Vieux Sérail فى اسطنبول موقعة باسمه منها رسم يمثل حبيبين مشابه لرسم لرضا عباسى (Recucil No.37071) ومنها رسم مؤرخ ١٦٥٦/١٦٥٧ يمثل المنظر التقليدى الذى يشاهد فيه أمير فى حديقة يشرب بصحبة الموسيقى والرقص والجميع على هيئة دبية.

معين:

من تلاميذ رضا عباسي. وربما عاش من حوالى سنة ١٦١٧م إلى سنة ١٧٠٧م أو إلى ما بعد ذلك بقليل ولو أن هذه التواريخ غير مؤكدة إطلاقًا. ويعتقد بلوشيه أن معين قضى حياته فى استانبول.

ويستشف من تصاويره ورسومه الموقعة باسمه «معين مصور» أنه لا يمتلك موهبة التلوين الجيد، ويغلب على ألوانه استخدامه لونًا بنفسجيًا؛ أما تصميماته فمفككة، كما أن رسومه غير مرتبة وغير مقنعة باستثناء القليل.

ومن الواضح أن معين لم يصل إلى مستوى رضا عباسى فى التصميم أو فى إظهار التعبير والحركة. ومع ذلك فإن أسلوبه يتصل اتصالاً وثيقًا بأسلوب رضا عباسى (لوحات 1499 ـ 1500). ويتضح فى رسومه طريقة تصفيف الشعر ونوع أغطية الرأس والثياب التى تظهر فى الرسوم الفارسية.

وقد ترك معين عددًا من الصور الغرامية غير اللائقة ووصلتنا صورة ربما كانت صورة شخصية له وهي محفوظة بالمكتبة الأهلية فى باريس arabe 6075 سنة ١٦٧٢م (١٠٨٣هـ)[١] ويبدو فيها معين رجلاً فى حوالى الخمسين من عمره ويشاهد فيها على هيئة راع يعزف على مزمار ويستبعد البعض أن تكون هذه الصورة صورة شخصية لمعين.

ومن أعمال معين مصور تصويرتان من شاهنامه فى مجموعة Y. Dawud إحداهما تمثل بيژن ينقذ من البئر والأخرى تمثل رستم أمام الشاه[٢]. ويوجد فى المتحف البريطاني تصويرة من المخطوط نفسه عليها توقيع معين بتاريخ ١٠٥٩هـ/١٦٤٩م تمثل موت سهراب.

وله رسم آخر كان فى مجموعة رابينو H. Rabino بالقاهرة فيه بعض لمسات لونية يمثل رجلاً يحمل ديكًا وعليه كتابة تقرا: «عمل فى الخميس ١١ من شهر ذى الحجة ١٠٦٦هـ/١٦٥٦م لقريب آخر لآقا (كلمة غير مقروءة). بارك الله معين مصوره (٨,٥ × ١٢سم)[٣] (لوحة 1514).

وفى المجموعة نفسها رسمان بالخطوط مرسومان ومكتوبان ـ كما يبدو ـ بواسطة معين مصور: أحدهما يمثل صورة شخصية لسيدة تضع حلق أنف مكتوب عليها «صورة مأوى العفة مِنُب جان؟». عمل فى ربيع الآخر سنة ١٠٦٧هـ/١٦٥٧م[٤].

والآخر صورة شخصية لدرويش جالس يأكل الفاكهة وعليها كتابة تقرا «فى ربيع الأول سنة ١٠٧٤هـ/١٦٦٣م لقريبى حاتم بك بارك الله فيه[٥].

(١) Enlumin. CVII a.
(٢) Binyon, No. 371.
(٣) Ibid, No. 372. Rabino, Les Provinces Caspieneres, Pl. 65.
(٤) Les Provinces Caspieneres, Pl. 3.
(٥) Binyon, No. 372. Les provinces caspieneres, Pl. 48.

وله أيضًا صورة شخصية لرضائى عباسى وهو يرسم وكانت فى مجموعة انجل كروس Engel-Cros عند باريس - واتسون (paris-Watson). وفى يسار الصورة كتابة تقرأ «صورة أستاذى المتوفى الآن فى الجنة - رحمة الله ومغفرته عليه - رضائى عباسى مصور عملت فى سنة ١٠٤ (١٠٤٠هـ/ ١٦٣٠م). وتمت فى الخامس من شهر صفر سنة. كتذكار لالبوم (مرقعة) حظ سعيد له عمل معين مصور»[١]. وتوجد نسخة أخرى مشابهة كانت فى مجموعة كواريتش B. Quaritch[٢] (لوحة 1515).

وربما كانت القراءة الأصح: «أستاذى رضا عباسى مصور المعروف رضاء على اسقر» وربما أسقر يقصد بها «أصفر ابو اقارضا» «أو رضاء عباسى». حسب كلام اسكندر منشى «أو رضاء على».

وفى تلك الحالة تنص الكتابة على أن الصورة قد صورت سنة ١٠٤٤هـ/١٦٣٥م وأن رضاىء عباس توفى فى السنة نفسها وأن الصورة قد تم تصويرها فى ١٤ رمضان سنة ١٠٨٤هـ/ ٢٤ ديسمبر ١٦٧٣م على يد معين مصور حسب رغبة ابنه (أي ابن معين). وليس هناك ما يمنع ان يكون الفنان قد عمل نسختين لرسم قديم لأستاذه. والاختلاف الرئيس بين النسختين هو فى طريقة رسم الوجهين وخصوصًا العينين، والعمامة، وموضوع الرسم الذى يقوم رضا برسمه. ففى نسخة كواريتش Quaritch يرسم رضا غلامًا فى زى أوروبى يحمل دورق نبيذ ويبدو أن الخط فى نسخة انجل كروس أكثر صرامة بعض الشيء عنه فى النسخة المتأخرة وصورة كوارتش أجمل الصورتين وربما كانت أحسن أعمال معين.

وله أيضًا رسم فيه لمسات لونية يمثل جملاً ورجلاً معممًا (لوحة 1516) كان فى مجموعة رابينو بالقاهرة وعليه كتابة (في ليلة الاربعاء ٢٨ شوال سنة ١٠٨٩ (١٦٧٨) هذان الجملان (خطأ) صممهما المرحوم الأستاذ بهزاد سلطانى (رحمه الله) رسمهما معين مصور، وقد كتبت بالطريقة الزخرفية المعروفة لمعين[٣].

وفى مجموعة شستربيتى ست تصاوير عليها توقيع «رقم زد معين مصور» من شاهنامة نسخت فى النصف الثانى من القرن السابع عشر[٤] (لوحة 1517).

وكان في مجموعة كلودآنيه M. Claude Anet فى باريس تصويره تمثل درويشًا جالسًا تنسب إلى معين مصور فى النصف الثانى من القرن ١٧م[٥].

ولمعين تصاوير أخرى[٦] بتاريخ ١٦٧٢م منها رسم يمثل رجلاً يروض أسدًا موقع عليه فى بخارى بتاريخ ١٠٨٣هـ (١٦٧٢م) فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطون ولم يرسم إلا مؤخرًا من الذاكرة كما تنص الكتابة[٧].

(١) Survey, 921 B. Binyon, No. 374, Pl. CXII A.
(٢) Martin, I, Fig 32. Sakisian, Pl. C; Arnold & Frobino, Pl. 75. Journal of Idian Art, XVII, No. 135, July 1916.
(٣) Les Provinces Caspie, Pl. 16; Binyon, No. 375. Survey, Pl. 924, A.
(٤) Binyon, 376.
(٥) Ibid, No. 377.
(٦) Schulz, P.203, Taf 168-169.
(٧) Blochet, Les Peintures des manuscripts Persanes, P.169.

وكان فى مرقعة زاره M. Sarre رسم مؤرخ بسنة ١٦٤٢ ويمثل صورة نصفية لحبيبين[١] ينسبه ساكسيان إلى معين اعتماد أعلى أسلوب الخط الذى يشبه خط معين على رسوم أخرى لهذا المصور، من ذلك صفحة فى Vieux-Sérail رقم ٣٧١٧٨ ورسم أسد وكلبين كان فى مجموعة ديموت M. Demote[٢] موقع بيده ومؤرخ بسنة ١٧٠٧م.

وأسلوب معين يمت بصلة وثيقة لأسلوب رضا عباسى ولكنه لم يصل إلى مستوى رضا عباسى سواء من حيث التصميم أو التعبير عن الأحاسيس والحركة كما أنه يتبع طريقة تصفيف الشعر واغطية الرأس ونوع الثياب التى تظهر فى الصور الإيرانية.

وله رسم موقع منه ومؤرخ بسنة ١٦٧٢ يمثل أسدًا يقتل شابًا بالقرب من مدخل قصر الشاه سليمان[٣]. وقد قدمت هذا الأسد هدية إلى الشاه بعثة من بخارى.

ورسوم معين أقيم من تصاويره التى تتميز بلون وردى خمرى، وأحمر رصاصى، وبنفسجى داكن.

وقد نقل معين فى سنة ١٧٠١/١٧٠٢ صورة الشاه صفى وتابعه الساقى من صورة رضاء عباسى المشهورة التى تمثل الشاه صفى يعطى كاسا من الخمر للطبيب محمد شمسا بتاريخ سنة ١٦٣٣[٤] ولكنه رسمهما صورتين مستقلتين باعتبارهما صورة الشاه عباس والسفير الهندى خان عالم اللذين كانا قد رسمهما أستاذه فى سنة ١٦١٣ وسنة ١٦١٥م. ومثّل الطبيب شخصية هندية بأن ألبسه عقدًا من اللؤلؤ[٥].

وفى سنة ١٧٠١ رسم معين تصويرة تمثل إحدى الاوروبيات بيدها كاس من الخمر وترتدى ثوبًا يكشف عن جزء كبير من جسمها[٦].

وكما سبق ان ذكرنا فى نهاية حكم الشاه عباس الثاني (١٦٤٢ - ١٦٦٦) ظهرت تقاليد «موضة» جديدة فى الزى. إذ صارت الجاكت الجامدة المطرزة (الموشاة) لها وسط صريح واضح تبرز منه «جونلات» فى زاوية حادة. أما العمائم فعلى الرغم من أنها ظلت ضخمة وواضحة، فإنها أصبحت تلف لفات أكثر ضيقًا وإحكامًا ويظهر لها طرف من أعلى يزود صورة الظل Silhouette بتخطيط مسلوب. وجرت العادة أن الصور الشخصية التى يظهر فيها هذا الأسلوب يتجلى فيها آثار أوروبية واضحة فى تجسيم الأوجه وفى تفاصيل أخرى ومن أمثلة ذلك تصويره تمثل أميرًا فارسيًا مع ثلاثة من اتباعه ترجع إلى حوالى سنة ١٦٧٠م[٧] واحد الاتباع يرتدى

(١) Sarre-Mittwoch, Pl. 30.
(٢) Martin, II, Pl. 164.
(٣) Sakisian, Fig. 180, Pl. C1.
(٤) Sakisian, 161.
(٥) (لا يمكن أن تكون صورة رضا عباسى تمثل الشاه عباس ذلك لان الصورة بتاريخ سنة ١٦٣٣م، فى حين ان الشاه عباس قد توفى فى سنة ١٦٢٩م) ولقد رسم المصور الهندى بشنداس صورة جميلة تمثل الشاه عباس والسفير خان عالم مع بعض الحاشية. Shulz, II, Pl. 179. Ancienne Collection Goloubew.
(٦) Mauracka du Vieux-Sérial, No. 37069.
(٧) Binyon, Pl. CXII b.

رداء أوروبيًا والآخر رداء هنديًا وعليها كتابة «يا صاحب الزمان». ويلبس الأمير رداء يتضح فيه الوسط بشكل ظاهر وعلى رأسه عمامة انتشرت فى الجزء الأخير من القرن السابع عشر. وربما كان هذا الشخص هو الشاه سليمان (١٦٦٧ ـ ١٦٩٤) فى أوائل حكمه إذ بدا فى العشرين من عمره. والرداء الأوروبى الذى يرتديه أحد أتباعه يعتبر من خصائص عصر ازدياد التاثيرات الأوروبية حين بدأ الفن الإيرانى يظهر فيه كثير من آثارها لا سيما فى التجسيم وفى رسم المناظر الطبيعية. وتنسب هذه التصويرة إلى محمد زمان الذى يتضح فى كثير من صوره خليط غريب بين تقاليد الشرق والغرب[١].

(١) وكانت هذه التصويرة فى مجموعة كلودانيه M. Claude Anet فى باريس.

محمد زمان (*)

تمثل تصاوير محمد زمان الذى يوقع «بابن حاجى محمد يوسف» (لوحات 1518 - 1521) أسلوبًا مختلفًا عن أسلوب المدرسة الصفوية الثانية، إذ يتميز بالطابع، الأوروبى الذى اكتسبه نتيجة بعثته على يد الشاه عباس للدراسة فى روما فى بداية عهده وقد وصلتنا بعض أعماله ومن أهمها ما يلي:

١ - فى سنة ١٠٨٦هـ (١٦٧٥ - ١٦٧٦م) أسند إليه رسم صور فى ثلاث صفحات تركت خالية فى مخطوط لخمسة نظامى كان قد أعد للشاه طهماسب قبل ذلك بأكثر من ١٠٠ سنة[١] واشترك فيه حينئذ أقاميرك وسلطان محمد. والحق أن هذه التصاوير الثلاث قد رسمت بأسلوب أوروبي صرف وذلك مثل سائر أعمال محمد زمان بل أن الثياب أحيانًا أوروبية. والتصاوير مؤرخه ١٦٧٥/١٦٧٦م وتتميز بالتعبير عن الظلال والمنظور وتجسيم الأوجه وفيها أيضًا تعبير عن ضوء القمر وظلاله[٢].

وتمثل إحدى هذه التصاوير بهرام كور يصطاد التنين (لوحة 1520).

٢ - إلى جانب هذا المخطوط زوق محمد زمان فى أصفهان نسخه أخرى من الكتاب نفسه (خمسة نظامى) محفوظة الآن فى مكتبة مورجان فى نيويورك Morgan كما صور صورة تمثل الزيارة عليها تاريخها ١٠٨٩هـ صورة أخرى تمثل الهروب إلى مصر[٣] بتاريخ ١١٠٠هـ فى أصفهان.

٣ - ومن أعمال محمد زمان أيضًا تصويرتان من شاهنامه بتاريخ ١٠٨٦هـ/ ١٦٧٥م فى مجموعة تشستر بيتى[٤] (Chester Beatty) إحداها تمثل السيمورغ يأتى لإنقاذ رودابه فى ولادة رستم وهى موقعة بيد محمد زمان بتاريخ ١٠٨٦هـ/ ١٦٧٥م.

والثانية تمثل رأس إيرج بعد قتله تقدم لأبيه فريدون ومن الواضح أنها من عمل محمد زمان أيضًا.

أما الشاهنامة نفسها فهى ذات حجم غير معتاد ومنفذة بدقة وعناية تليق وبها ١٥

(*) بحث بندوة بكلية الآداب - جامعة القاهرة، سنة ١٩٥٨م.

(١) British Museum, OR. 2265.

(٢) Arnold, Painting in Islam, Pl. V.

(٣) Martin, Pl. 173.

(٤) Binyon, No. 384.

تصويرة معظمها بأسلوب رضا عباسى وأتباعه ومع ذلك فعدد منها يظهر فيه تأثيرات أوروبية واضحة.

٤ ـ ومن تصاويره صورة تمثل أميرًا على ظهر فرسه مع حاشيته (لوحة 1521).

ويبدو أن محمد زمان قد اطلع على بعض الكتب اللاتينية كما كتب تاريخًا عن الصين باللغة الفارسية، ويرجح جدًا أن محمد زمان ورفقاءه قد أحضروا معهم من روما نماذج من الصور الإيطالية كان لها أثرها فى رسم بعض تصاوير ذات موضوعات مسيحية.

الصور ذات التأثير الأوروبى الكبير والتصوير القاجارى (لوحات 1522 ـ 1526)

كان كثير منها مرسومًا باللاكيه، ومما يذكر الآن صور الطيور والزهور فى عصر نادرشاه (١٧٣٦ ـ ١٧٤٧م) وآغا صادق الذى اشتهر خصوصًا فى عصر كريم خان صاحب الزند Zand (١٧٥٠ ـ ١٧٧٩م). وقد صور تلميذه محمد حسن خان عددًا من التصاوير الشخصية بالحجم الطبيعى لفتح على شاه وأبنائه. أما أبو الحسن خان تلميذ محمد حسن خان فقد وصل إلى مركز مرموق فى طهران عاصمة الأسرة القاجارية. وكذلك وصل رضا خان بهلوى إلى مركز مساو. وكان هؤلاء الفنانون يرسمون بصفة رئيسية بالزيت.

ومن مزوقى الكتاب فى ذلك العصر بابا مرزا المصور الرئيسى فى بلاط فتح على شاه. ومن أعمال بابا مرزا تزويقه لمخطوط لقصائد فتح على شاه مؤرخ ١١ شوال ١٢١٦هـ/١٨٠٢م وهو مذهب تذهيبًا كثيرًا ومزخرف بالذهب والألوان لا سيما اللون الأحمر. وتشتمل الهوامش الخارجية على رسوم طيور وحيوان ونبات بالذهب على أرضية زرقاء داكنة. وهو مغلف بغلاف لاكيه عليه رسوم لطيور وزهور وموقع «مرزا بابا نقاش باشى» (أى مصور البلاط الأول) ومؤرخ بسنه ١٢١٦هـ (١٨٠٢م) وبه عدد كبير من الغرر (سرلوح) الجميلة منها رسم على ورقة (رقم١) تشتمل على رسوم أسد وصور حكام من أسرة قاجار آقا محمد خان والطواشى شاه (توج سنة ١٧٩٦) وفتح على شاه ابن أخيه وخليفته (١٧٩٧ ـ ١٨٣٤م). والصور الشخصية موقعة (رقمى كرتين غلام مرزا بابا نقاش باشى). وصورة فتح على مؤرخه ١٢١٦هـ وكلا الشاهين مرسوم راكعًا على سجاد مشغول بكثير من الجواهر واللآلى على أرضية حديقة. ويعتبر المخطوط نموذجًا لفن البلاط فى ذلك العصر وهو فى مجموعة ملكة بريطانيا.

وأشار إلى هذا المخطوط سير أوسلى Ouseley فى كتابه[١] وكان ضمن الهدايا التى أرسلت إلى ولى عهد انجلترا سنة ١٨١٢م وذكر أوسلى أن مرزا بابا قضى فى رسم الصور وتذهيب الكتاب سبع عشرة سنة.

والصور الشخصية التى تمثل فتح على شاه عديدة. ويبدو فيها فخورًا بمجوهراته وبلحيته، السوداء الطويلة ووسطه الرفيع؛ وغالبًا ما يصور يحيط به أبناؤه العديدون، وعاش بعده منهم سبعة وخمسون ولدًا فضلاً عن ست وأربعين بنتًا ويوجد فى أنديا

(١) .Sir W. Ouseley Travel in... The EastI. III, PP.372 & 373, 1823

أوفيس India Office فى لندن صورة له بالزيت من عمل مرزا بابا نفسه ومؤرخة ١٢١٣هـ ووصلنا مجموعة من الصور تمثل الأسلوب القاجارى منها صورة «عائلة فى شرفة» وهزيمة الروس وتصاوير من مخطوط لكتاب كليلة ودمنة «ومجنون ليلى فى الصحراء».

اشتهرت فى العصور المتأخرة صور اللاكيه ويملك تجار العاديات الأوروبية آلافًا من الصناديق والمرايا والدوى (قلمدانات) مزخرفة بهذه الطريقة.

كما عرف أيضاً التصوير بطريقة بابيه مارشيه ومن أشهر المصورين بهذه الطريقة آغا نجف الذى توفى فى حوالى منتصف القرن ١٩م وهو ذو أسلوب أوروبى.

أما ناصر الدين شاه (١٨٤٨ - ١٨٩٦م) الذى اعتاد هو نفسه على التصوير فقد حاول أن يشجع الفنون ولكن مجهوداته عرقلتها قوة التأثيرات الأجنبية وكان بعض مزوقى المخطوطات فى القرن التاسع عشر على درجة لا بأس بها من المهارة ويوجد فى إيران دعاة إلى الأسلوب الحديث ودعاة إلى التمسك بالقديم، كما اشتغل كثير من الفنانين بتقليد التصاوير الإيرانية؛ ومن هؤلاء منهم إيرانيون وأوروبيون وقد خدع إنتاجهم كثيرًا من هواة جمع التحف. وتشهد أعمال هؤلاء المزورين بمهارتهم التى تعادل مهارة الأقدمين فى بعض الأحيان، وحبذا لو استخدمت هذه المهارة فى غير التزوير. وقد اختفى تصوير المنمنمات الأصيل ويرجع ذلك إلى ظروف كثيرة. وأدخلت الطباعة فى إيران فى حوالى سنة ١٨١٥م وغالبًا جدًا ما قلد كلا النوعين أشكال المخطوطات القديمة غير أن الرسوم الخطية التى كانت تشتمل عليها نادرًا ما تكون كبيرة القيمة.

دراسات في المدرسة التركية(*)

قامت المدرسة التركية فى التصوير (لوحات 1560 ـ 1579) شأنها فى ذلك شأن معظم فنونها، على أساس الفن الإيراني ذلك أن الاتراك العثمانيين لم يعتمدوا فى تصويرهم فقط على التقاليد التركية القديمة فى إقليم التركستان ولكنهم اعتمدوا أيضًا على التقاليد الإيرانية التى كانت قد بلغت درجة متقدمة من التطور والازدهار.

وهكذا نجد أن السلاطين العثمانيين اعتمدوا اعتمادًا كبيرًا على المصورين الإيرانيين الذين هاجروا إلى استانبول وعملوا فى البلاط العثمانى، كما أنهم استقدموا الخطاطين والمصورين من إيران لكتابة المخطوطات وتزويقها بالتصاوير.

ومن الفنانين الإيرانيين الذين ظهر نشاطهم فى استانبول المصور شاه قولى الذى نال حظوة كبيرة في بلاط السلطان سليمان القانونى (١٥٢٠ ـ ١٥٦٦م)، واشتهر هذا المصور برسم أوراق الساز وهى أوراق كبيرة مقوسة.

ومنهم أيضًا المصور ولى جان التبريزى (لوحات 1569 ـ 1570) الذى جاء إلى استانبول فى سنة ١٥٨٧م وعمل للبلاط العثمانى واشتهر بلطف خطوطه ورقة أعماله[١].

وعنى كل من شاه قولى وولى جان التبريزى برسم الحوريات ذوات الأجنحة. وتحتفظ المكتبة الاهلية بباريس ومتحف فرير بمدينة واشنطون وغيرهما بنماذج من اعمالهما.

ويتضح التاثير الإيرانى فى صورة تركية فى متحف المتروبوليتان لا تختلف عن الأسلوب الإيرانى إلا فى الملابس التركية والعمامة الضخمة وأغطية الرءوس التركية.

وبالإضافة إلى التاثير الإيرانى اشترك فى تكوين التصوير التركى عامل مهم آخر هو التاثير الأوروبي (لوحات 1560، 1562، 1566): ذلك أن الاتراك بحكم موقعهم واتصالاتهم التجارية والسياسية والحربية كانوا على صلة كبيرة بأوروبا، ومن ثم تاثروا بالثقافة الأوروبية تاثرًا كبيرًا وظهر أثر ذلك فى فنهم بما فى ذلك التصوير.

ومن المعروف أن السلطان محمد الثاني (الفاتح) ١٤٥١ ـ ١٤٨١م قد استدعى المصور الإيطالى البندقى المشهور جنتيلى بلليني Gentile Bellini إلى بلاطه فى سنة

(*) بحث بندوة بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة، ١٩٥٩ م.

(١) Kühnel, Pl. 100.

(٨٨٥هـ/ ١٤٨٠م) حيث رسم له صورته المعروفة التى لا تزال معروضة فى الصالة الأهلية في لندن National Gallery وفى متحف جاردنر بمدينة بوسطن صورة أمير تركى تنسب أيضًا إلى المصور نفسه، وهناك بعض صور تركية رسمت بحسب أسلوبه، كما رسم فى القرن ١٥م صور يتضح فيها التأثير الأوروبى ووجدت علاقات وثيقة بين بعض المصورين الأتراك وبين الفن الأوروبى من ذلك أن حيدر باشا (لوحة 1563) مصور البلاط العثمانى فى عهد السلطان سليمان / ٩٢٦ ـ ٩٧٤هـ/ ١٥٢٠ ـ ١٥٦٦م) كان مغرمًا بنقل لوحات المصور الفرنسي كلويه Clouet (مصور الامبراطور فرنسوا الأول) ويتضح التأثير الأوروبى فى تصويره لسيدة مؤرخة ١٥٧٦م/٩٨٣هـ (لوحة 1566) نقلت عن صورة إيطالية محفورة ويبدو التأثير الأوروبى فى تصاوير مخطوط تركى لراشد محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم ٣٠م تاريخ تركى) ويشتمل المخطوط على صور تمثل السلاطين العثمانيين ترجع إلى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م). منها صورة للسلطان محمد الفاتح «محمد الفاتح» ويشاهد فيها جالسًا يتعبد، وبيده اليمنى مسبحة، ويلبس رداء حافته محلاة بالفراء، وفوق رأسه عمامة كبيرة، ويظهر فى الخلف رجلان واقفان. وفى يسار الصورة ستارة تظهر طياتها بشكل طبيعى، ويتضح من التصويرة تأثير أوروبى لا سيما فى التعبير عن ملمس ثوب السلطان وفى شكل الطيات ومن الملاحظ فى هذه التصويرة أن عمامة للسلطان تشبه العمائم التركية الشائعة فى القرن التاسع الهجرى (١٥م)، كما أن بالصورة سجادة ذات سرر (جامات) متعددة من طراز عشاق (لوحة 1573).

وبدار الكتب المصرية أيضاً جزء من تاريخ الدولة العثمانية يشتمل على صور تمثل شجرة السلاطين.

ويتمثل الجمع بين التأثيرين الإيرانى والأوروبى والطابع التركى فى تصاوير تركية كثيرة نذكر منها على سبيل المثال: تصويرة شخصية من القرن السادس عشر تمثل سلطانًا أو أميرًا جالسًا وأعلى رأسه قبة[1]؛ وتصويرة، تمثل السلطان سليمان القانونى وقد أدركه الكبر وتصويرة تمثل موت حسين باشا وتصويرة فى مخطوطة تركية من كتاب «باشا شاهنامه» للمؤلف طلوعى من القرن السابع عشر محفوظة بالمتحف البريطانى. وتمثل التصويرة أهل الروملى يرحبون بالقائد التركى ويتمثل هنا الطابع الإيرانى مع الطابع الأوربى الذى يتمثل فى محاولة مراعاة قواعد المنظور.

ومن الكتب التي زوقت بعض مخطوطاتها بالتصاوير التركية العثمانية الشاهنامة حيث تحتفظ مكتبة جامعة ابسا بمخطوطة منها مترجمة منها تصويرة تمثل بعض الصوفية، ومخطوطة تركية من كتاب كليلة ودمنة من صورها تصويرة تمثل السلحفاة وترجع إلى ق ١٦ م. ومخطوطة من همايون نامه بها صور من عمل المصور التركى على شلبى ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٦م. ومخطوط من خمسة أمير خسرو تمثل مجلس فى خلاء. وتصويرة تمثل قنطرة من إنشاء سنان وتصويرة تمثل أحد الفرسان.

وتحتفظ المتاحف الفنية ولا سيما فى

(١) الأطلس شكل ٩٠٢.

تركيا بمجموعات هائلة من التصاوير التركية. وتتميز بصفة عامة بالثياب التركية كالعمائم الكبيرة وأغطية الرءوس التركية الأخرى، وبرسوم العمائر ذات الطابع التركي، وبتمثيل الأسلحة التركية التى تستخدم عادة فى مناظر الحروب والحصار. كما يشيع فى تلوينها استخدام لون أخضر ناصع مشوب بصفرة.

وفى دار الكتب المصرية مخطوط من نسخة تركية لكتاب عجائب المخلوقات للقزوينى (رقم ١٢٤ تاريخ تركى). كتب سنة (١٠٩٦هـ/ ١٦٨٤م) بقلم مصطفى بن فضل الله لجامع والدة سلطان. ويشمل المخطوط على ٣٧ صورة مختلفة الحجم وتمثل الأسلوب العثماني فى نهاية (١٧م). ومن هذه التصاوير تصويرة تمثل قاربا يصارع الريح.

وفى مجموعة تشستر بيتى بلندن عدة تصاوير مرسومة بالأسلوب العثمانى كانت فى الأصل تؤلف أجزاء من مخطوطة سليمان نامه الكبيرة المؤرخة بسنة (٩٨٧هـ/ ١٥٧٩م).

وفى المكتبة الأهلية فى باريس مرقعة بها صورة للسلطان سليم الثانى ١٥٦١/ ١٥٧٤ ممتطيًا صهوة جواده وهي نموذج من صور الأشخاص فى الفن التركى.

وتحتفظ المتاحف المختلفة بعدد من النسخ للشاهنامة مثل مخطوط لشاهنامة سليم خان، وبه صورة تمثل قنطرة المهندس سنان ١٥٥٧ من عمل المصور سيد لقمان ومؤرخة سنة ١٥٨١م (لوحة 1564) ، وتوجد شاهنامه أخرى فى برلين من أهم صورها صورة تمثل المرصد الفلكى الذى شيده مراد الثالث (لوحة 1572) ويرجع هذا المخطوط إلى القرن ١٠هـ/١٦م، وتحتفظ مكتبة جامعة أوبسالا بتركيا بمخطوط ثالث للشاهنامه به صورة تمثل جماعة من المتصوفة.

وفى المكتبة الأهلية فى استانبول تصويرة من مخطوط تركى عن سليمان القانونى من القرن السادس عشر تمثل حصار بلغرادسنة ١٥٢١م[١].

وهى تصويرة من تصاوير المناظر الحربية التى انتشرت فى التصوير التركى كتعبير عن روح الأتراك الحربية. ويشاهد فى التصويرة المدينة بأبراجها وقد ارتفعت فوقها الأعلام، ويحيط بها خندق وفى مقدمة الصورة العثمانيون بعضهم فى سرادق وقد أعدوا أدوات الحصار والمدافع ووجهوها نحو المدينة. ويتضح من رسم الأشخاص الطابع العثماني من حيث العمائم الكبيرة، وتضفى الأعلام على التصويرة إحساس الحرب: وفى التصويرة بعض التأثر بالأساليب الفنية الأوروبية.

وفى مخطوط من أشعار الكاتب التركى نادرى التى تؤلف كتاب (هوتان فتحنامه سى) أى فتح هوتان تصويرة تمثل ثمانى سفن حربية تركية وتظهر مدينة هوكان فى خلفية التصويرة إلى اليسار وترجع إلى القرن السابع عشر.

والمخطوط مكتوب بخط تعليق ويشمل ٢٠ تصويرة وصفحة مذهبة.

واشتهر من المصورين الاتراك عدد من الفنانين وصلنا بعض إنتاجهم نذكر منهم المصور التركى نجارى (١٤٩٤ ـ ١٥٧٢م)

(١) الأطلس شكل ٩٠٣ Kühnel pp 96.

ومـن تـصـاويـره تـصـويـره بـمـتـحـف طوبقابوسراى تمثل السلطان سليمان القانونى (١٥٢٠ ـ ١٥٦٦م) وخلفه اثنان من حراسه ويشاهد السلطان هنا مرتديًا قفطانًا مبطنًا بالفرو، وعلى رأسه عمامة كبيرة (لوحة 1574).

ومنهم أيضًا المصور لونى المتوفى سنة ١٧٣٢م (لـوحـة 1579). ومـن تـصـاويـره تصويرة بمتحف طوبقابوسراى تمثل راقصة ترقص بالصاجات ويشاهد توقيعه فى صدر التصويرة فى شكل بيضاوى يخرج منه فرع نباتى ينتهى بزهرة[١].

وبعد فإن المدرسة التركية فى انتظار من يكشف الغطاء عن أسرارها ويقوم بدراستها دراسة علمية ذلك أن كنوز الصور التركية لا تزال في مخازن المتاحف ودور الكتب وعلى الجدران لم تهيىء لها الظروف من يتناولها بالبحث والدراسة.

والحق أن المدرسة التركية فى التصوير تمثل مرحلة مهمة فى التصوير الإسلامى إذ أنها حلقة الوصل فى كثير من البلاد الإسلامية ولا سيما العالم العربى بين التصوير الإسلامى القديم والتصوير الحديث.

(١) الأطلس شكل ٩٠٧.

عمارة المسجد النبوي في ضوء التصاوير العثمانية(*)

قدم المؤلف بحثاً بعنوان دراسات في رسوم المسجد النبوي في العصر العثماني بمؤتمر عن الفن التركي بمدينة القاهرة وبهذه المناسبة التقى أحد المحررين بجريدة عُمان بالمؤلف ودار بينهما الحوار التالي:

فى بداية اللقاء كان هذا السؤال: ما هو الهدف من بحثك المقدم للمؤتمر؟

ـ وصلتنا صور عثمانية للمسجد النبوى الشريف كثير منها فى ثنايا المصاحف والمخطوطات (لوحات 24 ـ 27 و29) وبعضها على منتجات بعض الفنون التطبيقية كالقاشاني (لوحة 30) وبعضها عبارة عن لوحات مفردة (لوحة 28) ولا شك أن دراسة هذه الصور ـ وكثير منها لم يسبق نشره فى ضوء ما ورد فى الكتب والوثائق والكتابات الأثرية عن الأعمال المعمارية العديدة التى اجريت بالمسجد النبوى الشريف ـ سوف يلقى كثيرًا من الضوء على القيمة التاريخية لهذه الصور.

كما قد تفيد فى معرفة ما إذا كانت هذه الصور تتضمن تمثيلاً صادقًا للمسجد، أو أنها مجرد صور متخيلة أو نمطية منقولة بعضها من بعض، أو قصد بها إظهار بعض معالم معمارية ذات قيمة تاريخية أو فنية أو تراثية، وربما كان من الممكن لبعض هذه الدراسات التوصل إلى تاريخ بعض صور المسجد العثمانية غير المؤرخة.

سؤال: ما هي هذه الصور ـ وهل سبق نشرها من قبل؟

تناولت الدراسة ثمانى صور للمسجد النبوى الشريف ست منها لم يسبق نشرها واثنتين غير مؤرختين وترجع هذه الصور إلى ما بين القرن السادس عشر والقرن التاسع عشر الميلادي ومعظمها موجود بمتحف الفن الإسلامى ومتحف قصر المنيل بالقاهرة (لوحات 26 ـ 30، 6، 24، 25) وست من هذه الصور عبارة عن منمنمات فى مخطوطات أو مصاحف مخطوطة ترجع إلى العصر العثمانى ومنها رسم على بلاطة من الخزف بمتحف الفن الإسلامى ورسم آخر عبارة عن لوحة كبيرة بمتحف الفن الإسلامى أيضًا (لوحة 28).

وقد وجهت عنايتى بصفة خاصة إلى الربط بين الرسم وبين ما ورد عن عمارة المسجد النبوى الشريف فى تاريخ سابق عن هذا الرسم وحاولت أن أصحح ما ورد فى الرسم من أخطاء وكذلك ما فهمه المؤرخون

(*) حوار اجرته جريدة عمان فى عددها الصادر فى ١١ جمادى الآخرة ١٤٠٨هـ ٣٠ يناير ١٩٨٨.

وذلك بدراسة مقارنة بين التاريخ والرسم. مثال على ذلك أنه في رسم سبق نشره في معرض أقيم بمدينة الرياض بالسعودية مؤرخ سنة ٩٩٩هـ (لوحة 29) وجهت النظر إلى أن الرسام أغفل رسم مئذنة باب الرحمة، ذلك أن المسجد منذ عصر المماليك كان يشتمل على خمس مآذن هي المئذنة الرئيسية في الركن الجنوبي الشرقي وهي المئذنة التي ترجع إلى عهد السلطان قايتباي ولا تزال حتى اليوم محتفظة بطرازها المملوكي، ومئذنة باب السلام في الركن الجنوبي الغربي والمئذنة الخشبية في الركن الشمالي الشرقي، ثم مئذنة باب الرحمة وهي مجاورة لباب الرحمة تقريبًا في منتصف الجانب الغربي من المسجد النبوي الشريف، وهي المئذنة التي أغفل الرسام رسمها، وقد عللت ذلك بأنه قد ورد في المصادر التاريخية والوثائقية أن جدار المسجد النبوي الشريف عند هذه المئذنة آل للسقوط قبل تاريخ رسم هذه الصورة مما دعا إلى هدمه وإعادة بنائه ومن ثم ربما لم تكن هذه المئذنة قد أعيد بناؤها عند رسم الصورة.

كذلك لوحظ في صورة على بلاطة موجودة بمتحف الفن الإسلامي مؤرخة ١١٤١هـ (لوحة 30) أن راسم هذه الصورة قد رسم مئذنة باب الرحمة في منتصف الجدار الجنوبي للمسجد أي جدار القبلة في حين أن وضعها الصحيح هو في منتصف الجدار الغربي. وليس هناك تعليل لهذا الخطأ إلا أن يكون الرسام قد وجد أنه من الأنسب أن يضع المئذنة في هذا الموقع محافظة على الشكل الزخرفي. وهاتان صورتان تتميزان بالأسلوب الزخرفي الرمزي المبكر الذي يجمع بين الرسم التخطيطي الذي يعني برسم بعض الأجزاء حسب المسقط الأفقي وبعض الأجزاء حسب المسقط الرأسي مع استخدام الطابع الزخرفي في رسم الأجزاء المختلفة واستخدام ألوان غير واقعية وتكرار بعض الوحدات الزخرفية وقد رسمت نخلة فاطمة في قاعدة مرسومة حسب قواعد المنظور.

وقد تضمن البحث الحديث عن صورة موجودة في مخطوطة دينية بمتحف قصر المنيل (لوحة 25) حاول الرسام فيها أن يرسم المسجد حسب قواعد المنظور ولكنه جانبه الصواب في رسم الرواق الشرقي. وقد أخطأ أيضًا حين رسم باب السلام بالقرب من الركن الشمالي الغربي مع أن مكانه بالقرب من الركن الجنوبي الغربي، وهذه الصورة لم يسبق نشرها وقد قمت بنشرها في البحث لأول مرة.

كذلك تحدثت عن تصويرة صغيرة جدًا موجودة بمصحف بمتحف قصر المنيل بالقاهرة مؤرخة ١٢٤٥هـ (لوحة 6) ويلاحظ أن هذه الصورة الصغيرة التي لا يزيد حجمها عن ٦ سم٢ رسمت فيها أسقف الأروقة مسطحة وذلك على عكس الصور السابقة التي كانت الأسقف فيها عبارة عن قباب. وربما يرجع السبب في ذلك إلى ما جاء في بعض الوثائق عن محاولة البعض تسقيف جميع أروقة المسجد بقباب بدلاً من الأسقف المسطحة واعتراض شيخ الحرم على ذلك وقد استطاع شيخ الحرم أن يمنع ذلك سنة ١٢٣٧هـ، ومن ثم يمكن اعتبار رسم الأسقف المسطحة في هذه التصويرة تحقيقًا لهذا الاعتراض - ويرجع اعتراض شيخ الحرم إلى أن مسلمي المدينة بصفة خاصة كانوا حريصين على عدم إجراء أي تغيير في الحرم النبوي إلا عند الضرورة القصوى.

ولكن يوجد فى متحف الفن الإسلامى رسم يرجع إلى عام ١٢٨٠هـ (لوحة 27) وهذا الرسم يتفق مع ما جاء فى الوثائق والمصادر التاريخية عن معالم المسجد النبوى الشـــريف بعد العمـــارة المجيدية، فمثلاً يلاحظ أن فى هذا الرسم ازيلت قبة الزيت التى كانت موجودة قبل العمارة فى صحن المسجد وهى عبارة عن مخزن كان يحفظ به زيت القناديل والهدايا التى كانت تقدم للمسجد. وقد كان من الضروري إزالتها لكي يوفروا مكانًا للصلاة أثناء هدم رواق القبلة وغيره. ويلاحظ فى الصورة الإبقاء على نخلة فاطمة التى ظلت موجودة إلى أن أزيلت فى العمارة السعودية. كذلك يلاحظ فى هذا الرسم وجود الباب الذى فتح أثناء العمارة المجيدية فى الواجهة الشمالية للمسجد وقد سمى «باب التوسل» ثم«الباب المجيدى».

هذه الصور الست التى ذكرتها مؤرخة وهناك صورة أخيرة تناولها البحث بالدراسة وقد حاولت فى ضوء الدراسات السابقة وفى ضوء مقارنة مع الأسلوب إن أرجعها إلى حوالى الربع الثانى من القرن الثالث عشر الهجرى (١٩م) وهى لوحة كبيرة موجودة بمتحف الفن الإسلامى وقد أرجعت الصورة إلى هذا التاريخ بناء على مقارنة الأسلوب ثم ظهور أو اختفاء معالم ترجع إلى تواريخ معينة مثلاً فى هذه الصور رسمت قبة الزيت التى ترجع إلى ما قبل العمارة المجيدية كذلك لونت القبة باللون الأخضر فى اللوحة الكبيرة وذلك لم يحدث إلا بعد عام ١٢٥٣هـ.

الفن الإسلامى فى صور هولباين(*)

إن تأثر أوروبا بالفن الإسلامى أمر مسلم به بل إن بعض الفنون الأوروبية فى العصور الوسطى تعزى نشأته إلى تأثير الفنون الإسلامية مثل العمارة القوطية والأسلوب الدولى.

غير أنه بالنسبة للعصور الحديثة لم تحظ دراسة التأثيرات الإسلامية فى الفنون الأوروبية الحديثة بالعناية الواجبة وربما يرجع ذلك إلى أن الفنون الإسلامية منذ القرن الخامس عشر الميلادى قد أخذت فى التدهور بحيث خيل للباحثين أنها قد فقدت القدرة على التأثير لا سيما بعد أن وقعت هى نفسها فريسة للمؤثرات الأوروبية.

والحق أن الفنون الإسلامية بما فيها من أصالة وجمال وطابع مدنى قد ظلت ذات أثر واضح فى الفنون الأوربية على اختلاف أنواعها كما ظلت تجتذب إليها الفنانين الأوروبيين الذين استعاروا كثيرًا من عناصرها حتى فى أحلك عصورها وأشدها تأخرًا.

ويمثل هولباين أحد هؤلاء الفنانين الأوروبيين الذين استهوتهم الفنون الإسلامية وعنوا عناية خاصة باستخدام بعض عناصرها ووحداتها.

وهانس هولباين الصغير (١٤٩٧ - ١٥٤٣م) أحد اثنين يعتبران أعظم الرسامين الألمان على الإطلاق أما الفنان الثانى فهو ديرر. وقد نشأ هولباين فى مدينة أوجزبرج بألمانيا فى أسرة فنية أصيلة إذ كان أبوه وعمه وأخوه يشتغلون بالرسم والتصوير. ثم رحل فى شبابه إلى مدينة بال فى سويسرا حيث كانت تقيم فئات من المثقفين أصحاب الآراء التقدمية. وفى هذه المدينة تعرف هولباين بارازمس العالم الذائع الصيت وساهم فى توضيح أفكاره بالرسوم. ونظرًا لما كان يسود أوروبا فى ذلك الوقت من اضطرابات دينية اتجه هولباين إلى تصميم رسوم الكتب من جهة وإلى رسم الشخصيات من جهة أخرى. وقد أمدته مدينة بال بصفة خاصة بعملائه من ناشرى الكتب الذين كلفوه بعمل أحفار الرسوم الموضحة كما اشتهر كمصور للشخصيات فاقبل عليه أثرياء التجار والسفراء والعلماء ورجال الدولة لرسم صورهم. والحق أن هذا النوع من الفن قد ناسب طبيعة هولباين التى تتسم بالواقعية والعلمانية.

وقد أخذ هولباين يتنقل بين الدول

(*) منبر الإسلام السنة ٢١، العدد ٤، ربيع الآخر ١٣٨٣هـ/سبتمبر ١٩٦٣م.

الأوروبية إلى أن استقر به المطاف أخيرًا فى انجلترا حيث ازدهر عمله وذاع صيته حتى أصبح المصور الرسمى لبلاط هنرى الثامن ملك انجلترا. وبفضل هولباين والصور التى رسمها للملك هنرى الثامن وزوجاته وحاشيته وشخصيات المجتمع فى عهده صار هذا العهد من أكثر فترات التاريخ الانجليزى وضوحًا وحيوية. ولقد قام هولباين نفسه بدور مهم فى حياة هنرى الثامن العاطفية: ذلك أنه من المعروف عن هذا الملك المزواج أنه كان سرعان ما يزهد فى زوجته ويعمل على التخلص منها ليتزوج من غيرها. وقد حدث بعد وفاة زوجته جين سيمور أن أرسل هولباين إلى بروكسل ليرسم للملك صورة الأميرة كريستينا بنت ملك الدنمرك وأرملة فرانسوا سفورزا دوق ميلان كإحدى المرشحات للزواج من الملك. وتعتبر الصورة التى رسمها هولباين من أجمل أعماله إذ خلت من الطابع المسرحى وعبرت فى الوقت نفسه ببساطة رائعة عن جمال الأميرة ووقارها. وبعد أن فشل هذا المشروع لحسن حظ الأميرة كريستينا طلب الملك هنرى من هولباين أن يسافر إلى قصر ديرن بالقرب من إكس لاشابل ليرسم له صورة الأميرة آن أخت دوق كليف التى صارت ملكة انجلترا فترة من الوقت.

والحق أن هولباين كان موفقًا فى حياته العملية إلى جانب توفيقه فى أعماله الفنية إذ استطاع أن يستفيد من جميع الفئات الثرية ذات النفوذ فى عهده وأن يحوز صداقتها مهما تفاوتت أهدافها وطبائعها كما كتب له النجاح فى جميع البلاد التى زاول فيها فنه.

وفن هولباين ذو طابع دولى يخرجه من النطاق القومى الضيق إلى النطاق الإنسانى العام. ويعتبر فنه بحق ثمرة شهية من ثمار النهضة الأوروبية وهو أول تعبير فنى للروح العلمية الحديثة وقد بلغ هولباين حد الإعجاز من حيث روعة التصميم ودقة الرسم وجمال الخطوط وتمثيل التفاصيل. وكان هولباين ذا قدرة خارقة على نقل الشكل الحقيقى كما يظهر فى الطبيعة.

وكان هولباين فوق ذلك كله مزخرفًا من الطراز الأول ولا شك أنه قد وجد فى الفن الإسلامى معينًا يستمد منه بعض عناصره ووحداته الزخرفية.

ويتمثل الفن الإسلامى فى إنتاج هولباين بصورة واضحة فى ناحيتين: الأولى زخارف الثياب (لوحة 1609) ذلك أنه يلاحظ أن ثياب الأشخاص التى يرسمها تزخرفها فى كثير من الأحيان وحدات فنية إسلامية ولا سيما تلك الوحدة الزخرفية التى يسميها البعض بالزخرفة العربية المورقة والتى اصطلح المستشرقون على تسميتها بالأرابسك وهى عبارة عن وحدات زخرفية مكونة من أفرع نباتية محورة وأوراق ذات فصين تتفرع وتتداخل وتتشابك معًا بطريقة زخرفية هندسية جميلة وتنساب بأسلوب يدعو إلى الإغراق فى التخيل والتأمل.

ويدل وجود هذا النوع من الزخارف على ثياب الشخصيات التى يرسمها هولباين على أن المنسوجات الإسلامية كانت منتشرة فى أوروبا فى ذلك الوقت وبخاصة بين الأوساط الفنية الراقية. كما أنها تقوم فى الوقت نفسه شاهدًا على بلوغ الزخرفة الإسلامية درجة من الجمال والنضج بحيث حرص مزخرف أصيل مثل هولباين على أن يجمل صوره بها.

أما الناحية الأخرى التى يتضح فيها

صلة هولباين بالفن الإسلامى فتتعلق برسوم السجاجيد التى تظهر فى صوره: إذ فطن علماء الآثار الإسلامية إلى أن هولباين قد اعتاد أن يرسم فى صوره سجاجيد من نوع إسلامى معين كمفارش على الأرض أو على الأثاث (لوحات 1607 و 1608)، وقد عرف هذا النوع من السجاجيد فى آسيا الصغرى فى الفترة فيما بين أواخر القرن الخامس عشر والقرن السابع عشر وشاع تصديره إلى أوروبا كما أقبل أثرياؤها على اقتنائه ومن ثم ظهر فى صور الفنانين الأوربيين وبخاصة الألمان فى ذلك العصر كما كثر بصفة خاصة فى صور هولباين ولذلك اصطلح على نسبته إليه فصار يعرف باسم سجاجيد هولباين. ومن المعروف أن الكاردينال ولزى الانجليزى الذى عاش فى أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر قد استطاع أن يقتنى ستين سجادة شرقية يعتقد أنها من ذلك الطراز وكان يحتفظ بها فى قصره بلندن. وقد آل القصر بعد سقوط الكاردينال إلى الملك هنرى الثامن. وقد ساهم هولباين فى زخرفة أحد قصور الكاردينال بعد أن صادرها الملك هنرى الثامن ورسم فيها بعض الصور التى تشتمل على رسوم السجاجيد المعروفة باسمه.

وتمتاز سجاجيد هولباين (لوحات 744 - 745) بأنها صغيرة ويزخرف ساحتها رسوم هندسية ونباتية محورة متطورة عن الزخارف السلجوقية القديمة وتتجمع هذه الزخارف فى أشكال هندسية تشبه النجوم والمربعات وغير ذلك من الهيئات. أما الإطار فيشتمل على رسوم هندسية متداخلة أشبه ما تكون بالحروف الكوفية. والزخارف فى الغالب ذات لون أزرق أو أصفر على مهاد أحمر والألوان بصفة عامة قوية.

وفيما يلى أمثلة من صور هولباين يتضح فيها بعض التأثيرات الفنية الإسلامية:

- صورة التاجر جورج كيز مؤرخة سنة ١٥٣٢ (لوحة 1607) كما يتضح من الكتابة الموجودة فى أعلى اللوحة. وهذه الصورة محفوظة بمتحف برلين. وتعتبر هذه الصورة إحدى روائع هولباين وتوضح فى الوقت نفسه صلته بطائفة أثرياء التجار الأجانب فى لندن. وهى تمثل تاجرًا أنيقًا فى ريعان شبابه أثناء عمله. ويتجلى فيها عناية هولباين برسم التفاصيل الدقيقة. وقد نجح الفنان في أن يزود التاجر بمظهر جليل لا يقل وقارًا عن مظهر النبلاء. وعلى أثر ظهور هذه الصورة هرع أثرياء التجار إلى هولباين ليرسم صورهم. ويهمنا فى هذه الصورة بصفة خاصة السجادة المفروشة على الخوان وهى من طراز السجاجيد الإسلامية المعروفة بسجاجيد هولباين.

- صورة تمثل هنرى الثامن ملك انجلترا من مجموعة دوق ديفونشير فى شاتسويرث (لوحة 1608). وهى نسخة للجزء الأيسر من صورة جدارية من عمل هولباين كانت تزخرف إحدى قاعات قصر هوايتهول فى لندن. وكان يقيم فى هذا القصر الكاردينال ولزى ثم صادره الملك هنرى الثامن وكلف عددًا من الفنانين بتوسيعه وزخرفته. وقد أسهم هولباين فى رسم بعض الصور الجدارية به ومن أهمها تلك الصورة التى عملت منها هذه النسخة وكانت تمثل الملك هنرى الثامن وزوجته ووالديهما. وقد اندثرت جميع صور هولباين الجدارية أثناء الحريق الذى شب فى القصر سنة ١٦٩٨، غير أن تلك الصورة كانت قد نسخت فى سنة ١٦٦٨ كما عمل لها عدد آخر من النسخ.

ومما يلفت النظر فى الصورة التى نحن بصددها الزخارف العربية على الستارة المعلقة خلف الملك هنرى الثامن وكذلك السجادة الإسلامية التى يقف عليها.

ـ صورة نصفية لهنرى الثامن ملك انجلترا من مجموعة كومت سبنسر فى الثورب ترجع إلى سنة ١٥٣٧ (لوحة 1609).

وهذه الصورة عبارة عن دراسة من عمل هولباين للملك هنرى الثامن فى الصورة الجدارية التى رسمها الفنان نفسه فى قصر هوايتهول فى سنة ١٥٣٧. ويرتدى الملك ثوبًا رماديًا مطرزًا بخيوط سوداء ومرصعًا بأحجار من الياقوت المطعم بالذهب. ويلاحظ هنا أن هذا الثوب محلى بالزخرفة العربية المورقة المعروفة باسم أرابسك.

أثر الفنون الإسلامية في آسيا الصغرى والبلقان في التصوير الأوربي (*)

كان لمنطقة آسيا الصغرى والبلقان وبعض الأقطار الأخرى التى خضعت للدولة العثمانية أثرها فى نقل الحضارة الإسلامية إلى أوروبا إذ سرعان ما توغل نفوذهم السياسى فى أوروبا ووصلت جيوشهم فى وقت من الأوقات حتى أبواب فيينا. ولم تكن الصلات بين العثمانيين والدول الأوروبية قائمة على الحرب والمنافسات السياسية فقط بل وجدت مبادلات تجارية بين الطرفين على نطاق واسع، كما تبادلوا السفراء والهدايا والتحف فى كثير من الأحيان. وقد أدى ذلك كله إلى تبادل الخبرات العلمية والفنية مما كان من أثره نقل الفنون الإسلامية إلى أوروبا وتأثيرها فى فن النهضة.

ويمكن أن نضرب مثلاً لأثر الفنون الإسلامية التركية على فن النهضة بفنانين أوروبيين: هما جنتيلى بلينى Gentile Bellini (حوالى سنة ١٤٢٩ - ١٥٠٧) فى إيطاليا، وهانس هولباين الأصغر Hans Holbein the Youngor فى ألمانيا وانجلترا (سنة ١٤٩٧ - ١٥٤٣).

أما جنتيلى بلينى فقد أرسلته حكومة البندقية إلى القسطنطينية أو اسطنبول فى سنة ١٤٧٩ بناء على طلب السلطان محمد الفاتح، ومكث هناك سنة رسم فيها بعض الصور مثل صورة السلطان محمد الفاتح المحفوظة الآن فى الصالة الوطنية فى لندن (رقم ٣٠٩٩) (لوحات 1598 - 1599) وصورة مصور شرقى فى متحف إيزابلا ستيوارت جاردنر فى بوسطون بولاية ماساشوستس (لوحة 1597). وقد وصلتنا نسخة ثانية من هذه الصورة الأخيرة محفوظة فى متحف فرير للفن فى واشنطون ويحتمل أنها من عمل المصور الإيرانى بهزاد (لوحة 1446).

ولم تقتصر أعمال جنتيلى بلينى فى اسطنبول على الصور الكاملة بل أنه قام أثناء إقامته برسم بعض الاسكتشات وبعمل بعض الدراسات والرسوم لكثير مما لفت نظره فى هذه المدينة الإسلامية من أشخاص وحيوانات وأزياء وعمائر وغير ذلك. ومن أمثلة ذلك رسم أحد الانكشارية (لوحة 1595) وآخر يمثل سيدة تركية فى المتحف البريطانى (لوحة 1596). وقد أخذ جنتيلى هذه الرسوم معه عند عودته إلى البندقية فى سنة ١٤٨٠، وكان لها أثر واضح فى إنتاج عصر النهضة ولا سيما فى البندقية.

واستغل جنتيلى نفسه هذه الرسوم فى أعماله: فمثلاً فى صورته «التقدمة» فى

(*) بحث بندوة بكلية الآداب - جامعة الرياض - سنة ١٩٧٤م.

الأوفيتسى فى فلورنسا (لوحة 1593)، وفى لوحته «موعظة سانت مارك فى الإسكندرية» فى متحف بريرا فى ميلان التى بدأها جنتيلى فى سنة ١٥٠٤ وأتمها أخوه جيوفانى بلينى Giovanni Bellini (حوالى سنة ١٤٣٠ ـ ١٥١٦) (لوحة 1594) نلاحظ صورة مئذنة وأزياء إسلامية بالإضافة إلى بعض الحيوانات والنماذج المألوفة فى الشرق الإسلامى.

وبالإضافة إلى أعمال جنتيلى بلينى تركت هذه الرسوم أثرها فى أعمال كثير من المصورين الإيطاليين ولا سيما فى مدينة البندقية (لوحات 1601 ـ 1606).

وتظهر هذه النماذج الشرقية الإسلامية فى صورة باللوفر تمثل استقبال السلطان قانصوه الغورى لسفير البندقية فى سنة ١٥١٢ حيث نشاهد أسوار إحدى المدن الإسلامية ورسوم مآذن وأزياء وأشعرة إسلامية (لوحة 1600).

وفى متحف الأوفيتسى فى فلورنسا رسم ينسب إلى مرسم جنتيلى بلينى فى البندقية يمثل «تقدمة العذراء» The Presentation of the Virgin (لوحة 1593) يظهر فيه فى الركن الأسفل إلى اليسار رسم أحد الأتراك.

ويتضح تأثير الرسوم التى عملها جنتيلى فى اسطنبول وأخذها معه إلى البندقية فى أعمال مانسويتى Mansueti (سنة ١٤٧٠ ـ ١٥٣٠). وقد اعتمد هذا المصور البندقى اعتمادًا كبيرًا على هذه النماذج الشرقية وأدخلها فى صوره، وفى المكتبة الملكية فى ويندسور رسم من عمله يمثل ثلاثة من المسلمين على رءوسهم عمائم ضخمة، وهو مؤسس من غير شك على دراسات أستاذه جنتيلى بلينى (لوحة 1606).

وكان لدراسات جنتيلى بلينى أثر واضح على أعمال جيرولامو دا سانتا كروتشى Girolamo da Santacroce الذى كان يزاول نشاطه الفنى من سنة ١٥٠٣ إلى سنة ١٥٥٦. وكان جيرولامو من أتباع جنتيلى بلينى، وقد اغترف من رسومه التى عملها فى أسطنبول وأدخلها فى صوره، ويمكننا أن نشاهد فى خلفيات هذه الصور كثيرًا من الأشخاص التى استمدها من رسوم جنتيلى بلينى.

وممن تأثر برسوم جنتيلى فى بلاط السلطان العثمانى المصور فيتورى كارباتشيو (Vitore Carpaccio) (سنة ١٤٥٥ ـ ١٥٢٦) (لوحات 1603 ـ 1605)، وهو مصور مشهور من البندقية، وقد استعار أشكالاً شرقية كثيرة من صور جنتيلى بلينى. وفى صورته «موعظة سانت أتين فى القدس» (لوحة 1605) باللوفر عناصر كثيرة تذكرنا برسوم بلينى. ومما تجدر الإشارة إليه أن كارباتشيو أدخل فى صوره ـ بالإضافة إلى النماذج والأزياء الشرقية ـ رسوم بعض القباب والمآذن الإسلامية.

ولم يقف تأثير دراسات بلينى عند حد فنانى البندقية، ولكنه امتد أيضًا إلى خارج البندقية. ومن أوضح الأمثلة على ذلك المصور بنتوريكيو Pinturicchio (سنة ١٤٥٤ ـ ١٥١٣) (لوحات 1601 ـ 1602) وهو من فنانى مدرسة أمبريا Umbria وكان له نشاط فنى كبير فى مدينة بيروجيا وروما وسيينا، وقد رسم بنتوريكيو فى صوره الجدارية فى الأبارتمنتو بورجيا Appartmento Borgia فى روما وفى مكتبة بيكولوميني Piccolomini Library فى

كاتدرائية سيينا صور أشخاص من الشرق يرجح أنها مستمدة من نماذج جنتيلى بلينى: ومن أمثلة ذلك صورة الشخص الجاثى فى صورة بنتوريكيو «استشهاد سانت سيبا سشيان» فى الابار تمنتوبورجيا التى تطابق رسمًا للمصور جنتيلى بلينى فى المتحف البريطانى ولو أن الوضع معكوس. ومن المحتمل أن بنتوريكيو قد اطلع على بعض هذه النماذج عن طريق أحد مساعديه من البنادقة الذى ربما نقلها معه من البندقية.

وامتدت تاثيرات رسوم جنتيلى بلينى خارج إيطاليا نفسها: إذ نجد مثلاً المصور الألمانى الذائع الصيت ديرر Dürer يقتبس فى صوره بعض أشخاص من صور جنتيلى بلينى، كما أنه نسخ بعض نماذجه الشرقية فى أحفاره ورسومه، ومن المحتمل أن ديرر قد اطلع على هذه النماذج أثناء زيارته للبندقية، وربما نقل بعضها معه إلى المانيا.

ومن جهة أخرى تظهر آثار دراسات جنتيلى بلينى فى بلاط السلطان محمد الفاتح فى الرسوم المطبوعة بواسطة الأحفار الخشبية فى كتاب «رحلة بحرية إلى الأراضى المقدسة» لبريدنباخ Breydenbach's «Cruise to the Holy Land» الذى لقى إقبالاً كبيرًا فى عصره. ومما لا شك فيه أن إيرهارد ريويشر من أوترخت Er hard Reewich from Utrecht قد اعتمد فى بعض هذه الرسوم على دراسات جنتيلى بلينى.

هذا وقد ظهرت التاثيرات الفنية الإسلامية ولا سيما العثمانية فى إنتاج مصور المانى آخر مشهور هو هانس هولباين الأصغر Hans Holbein the Younger (سنة ١٤٩٧ - ١٥٤٣م) (لوحات 1607 - 1610) الذى يعتبر إنتاجه بمثابة أول تعبير فنى للروح العلمية الحديثة. وقد كان هولباين مزخرفًا من الطراز الأول، وقد وجد فى الفن الإسلامى معينًا خصبًا يستمد منه بعض عناصره ووحداته الزخرفية. ويتضح تاثير الفن الإسلامى فى صور هولباين من جهة فى زخارف الثياب التى يرتديها أشخاصه فى صوره إذ أنها مستمدة من الزخارف العربية المورقة التى يصطلح على تسميتها باسم الارابسك، وهى زخارف نباتية مكونة من أفرع نباتية محورة وأوراق ذات قصين تتفرع وتتداخل وتتشابك معًا بطريقة زخرفية هندسية جميلة، وتنساب بأسلوب يدعو إلى الإغراق فى التخيل والتامل.

دراسات في التصوير الهندي (*)

غزا بابر ـ أحد أحفاد تيمور ـ بلاد هندستان حيث استقر فيها وأسس دولة عظيمة عملت على نشر الإسلام والحضارة الإسلامية بين الهنود، وأدى هذا الفتح إلى دخول الأساليب الإيرانية فى التصوير إلى بلاد الهند حيث صارت أساسًا لمدرسة هندية تعرف باسم المدرسة المغولية (لوحات 1527 ـ 1553).

وبدأت هذه المدرسة على أساس التقاليد الإيرانية ثم أخذت تتطور نتيجة التأثر بالأساليب الهندية ثم بالأساليب الأوربية (لوحات 1557 ـ 1558) ويجب ألا يغيب عن البال أن هذه المدرسة المغولية عاصرتها مدارس تصوير محلية أخرى تتميز بالمحافظة على التقاليد الهندية القديمة (لوحات 1552 ـ 1556) وازدهرت هذه المدارس بأفرعها المختلفة فى شمال الهند فى إقليم راجبوتانا وبندلخاند والبنجاب وأهم هذه المدارس هى مدرسة راجبوت.

ومرت المدرسة المغولية الهندية بثلاث مراحل:

ـ المرحلة الأولى: وتشمل عصر بابر (١٥٢٦ ـ ١٥٣٠م)، وهمايون (١٥٣٠ ـ ١٥٥٦م)، وأكبر (١٥٥٦ ـ ١٦٠٥م).

ـ المرحلة الثانية: وتشمل عصر جهانجير (١٦٠٥ ـ ١٦٢٨م).

ـ المرحلة الثالثة: وتشمل عصر شاه جهان (١٦٢٨ ـ ١٦٥٨م)، وأورنجزيب (١٦٥٨ ـ ١٧٠٧م).

ـ المرحلة الأولى:

تبدأ هذه المرحلة بالامبراطور بابر ١٥٢٦ ـ ١٥٣٠م، الذى كان قد طرده الأوزبك الشيبانيون من فرغانة فاستولى على كابل ومنها بدأ فتح الهند، وذكر المؤرخون أن هذا الامبراطور كان محبًا للفنون وحريصًا على رعاية الفنانين والإنفاق عليهم، غير أن الصور التى ترجع إلى عصره نادره ومشكوك فى نسبتها، وهى تمثل أسلوب بهزاد ومدرسة بخارى.

وجاء بعد بابر فى الحكم ابنه همايون (١٥٣٠ ـ ١٥٥٦م)، وكان رجلاً ضعيفًا مدمنًا للأفيون، واستطاع أحد خصومه أن يرغمه على الهرب من الهند حيث التجأ إلى إيران، وهناك استضافه السلطان طهماسب وأحسن وفادته، وفى إيران رأى همايون عن كثب الحركة الفنية المزدهرة بها فى العصر

(*) بحث بندوة بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة، ١٩٦٢.

الصفوى الأول، واتصل هناك بالفنانين الإيرانيين وأعجب بإنتاجهم واستخدم بعضهم لحسابه، وكان على رأس هؤلاء الفنانين الذين تعرف بهم فى تبريز وقربهم إليه واستخدمهم الفنان عبد الصمد الشيرازى (لوحات 1527 ـ 1528)، ومير سيد على التبريزى (لوحات 1529 ـ 1530)، وقد اصطحبهما معه إلى الهند حين تهيأت له ظروف العودة إلى ملكه سنة ١٥٥٥م.

ويعتبر هذان المصوران الإيرانيان المؤسسين الحقيقيين للمدرسة المغولية الهندية أو المدرسة الهندية الإيرانية، التى نشأت على أساس التقاليد الإيرانية ثم أخذت فى التطور من حيث الزخرفة ولكنها ظلت محتفظة بالطابع العام للتصميم الإيرانى.

ومن أعمالهما المشهورة التى قاما بها فى كابل حيثما استدعاهما همايون إلى بلاطه هناك فى سنة ١٥٤٩م، تصويرهما على القماش للقصة الإيرانية المعروفة «الأمير حمزة» (حمزة نامة) (لوحات 1529 ـ 1530) وتربو صورها على ألف تصويرة، وهى موزعة حاليًا بين المتاحف والمجموعات الفنية المختلفة، وقد اشترك معهما بعض الفنانين الهنود فى تصوير هذه القصة، واستمر العمل فيها حتى عصر الامبراطور أكبر.

ويتمثل أسلوب أحد هذين الفنانين فى أواخر حكم همايون فى تصويرة فى مرقعة جلشان فى متحف جلستان بطهران، وهذه المرقعة عبارة عن مجموعة من التصاوير والخطوط من عصور مختلفة وأماكن مختلفة جمعت على يد الحكام التيموريين فى الهند، ثم قام جهانكير بجمعها معا فى مرقعة جميلة أو ألبوم حرص على زخرفة هوامشه زخرفة رائعة وتمت هذه الزخرفة تحت إشرافه وحسب توجيهاته.

أما هذه التصويرة التى نحن بصددها فتمثل الأمير أكبر فى شبابه يرسم من الطبيعة فى بعض الأماكن الريفية (لوحة 1528)، وتحمل هذه التصويرة ملاحظة تقول إنها من عمل مولانا عبد الصمد وإنها قد أنجزت فى صباح الأحد من غرة عام ٩٥٨هـ/١٥٥١م وتعتبر هذه التصويرة المرسومة بالألوان المائية مثالاً جميلاً للتصوير الإيرانى، هذا بالإضافة إلى تصويرة أخرى تمثل مجنون ليلي فى الصحراء ويبدو أنها أقدم من تصويرة عبد الصمد بحوالى ٥٠ سنة.

وتولى الامبراطور أكبر الحكم بعد وفاة همايون، واهتم بدوره بالفنون والتصوير بعد أن أسس مدينة فتح بور سكرى فى سنة ١٥٦٩م إذ حرص على تجميلها وتزيينها فأقام فيها وفى غيرها القصور الفخمة الجميلة التى عنى بزخرفة جدرانها بالرسوم والصور واستخدم لذلك فنانين من الإيرانيين والهنود.

وظلت المراسم فى عصر أكبر تنتج الصور لحساب البلاط بل إن الصور فى عهده (لوحات 1531 ـ 1536) كثرت حتى أنه وصلنا من هذا العهد أسماء حوالى ١٠٠ فنان كانوا يزاولون فنهم فى مراسم البلاط.

ومن المشروعات التى أنشأها أكبر لتشجيع النهضة الفنية فى بلاده وإقامة مدرسة وطنية للتصوير هو تأسيسه لمعهد للتصوير ترعاه الحكومة، واستخدم للإشراف على الفنانين الهنود فى هذا المعهد فنانين إيرانيين.

وبالإضافة إلى هذا العهد الذى استفاد

فيه الفنانون الهنود من أساتذتهم الإيرانيين وتوجيهاتهم، حرص أكبر وغيره من الأباطرة المغوليين على جمع المخطوطات الإيرانية المزوقة فى مكتبة القصر حتى تكون مثالاً للفنانين الهنود، ووجد فى هذه المكتبة مخطوطات مزوقة بيد بهزاد وميرك وسلطان محمد وغيرهم من عظماء الفنانين الإيرانيين.

وأثرت هذه المشروعات المكتبة الهندية، إذ أن الفنانين الذين كانوا يعملون فى معهد اكبر عنوا بتزويق المخطوطات الإيرانية، كما انهم قاموا من جهة أخرى بعمل نسخ من المخطوطات الإيرانية المزوقة الجميلة التى وجدت فى المكتبة الامبراطورية فى الهند.

ومن أمثلة ما انتجه الفنانون المغوليون فى هذا العصر نسخة من مخطوطة هفت بيكر (الصور الخفية السبع) لنظامى التى عملت للسلطان أكبر فى سنة ٩٨٨هـ/ ٨٠ ـ ١٥٨١م وهى محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك.

ويضم هذا المخطوط خمس صور تحمل اسم بهزاد ولكنه توقيع غير مؤكد نظرًا لاختلاف الأسلوب عن أسلوب بهزاد إذ أن أسلوب الصور بصفة عامة يدل على أنها منقولة من تصاوير ترجع إلى بداية القرن الخامس عشر الميلادى.

واستطاع الفنانون الهنود فى أواخر عصر اكبر أن يطبعوا التصوير المغولى الهندى بطابع وطنى، وذلك بفضل ما ادخلوه عليه من العناصر الهندية المستمدة من التقاليد الفنية فى كشمير وكجرات والبنجاب وفى هذا الوقت ظهر فى التصوير المغولى تاثير جديد مهم هو التاثير الأوربى، وزاد هذا التاثير نتيجة إرساليات الجزويت التى ذهبت إلى الهند طمعًا فى تحويل الأباطرة المغول وأتباعهم إلى المذهب الكاثوليكى.

ومن المعروف أنه فى سنة ١٥٨٠م، وصلت إلى بلاط أكبر فى فتح بور سكرى إرسالية من الأباء الجزويت، استقبلهم الامبراطور بالترحاب والإكبار، وأهدوا إليه صورتين جميلتين للمسيح والعذارء ونسخة من إنجيل بلانتين Plantin's المشهور الذى كان قد طبع قبل ذلك بفترة وجيزة للملك فيليب الثانى ملك اسبانيا، وكانت هذه النسخة مزوقة بصور من عمل مصورين فلمنكيين، وكان الجزويت يطمعون فى أن يعتنق أكبر المسيحية ولكنهم باءوا بالفشل.

غير أن هذه الزيارة وغيرها من الزيارات كان لها أثرها فى ناحية أخرى وهى ناحية التصوير، ذلك أن اكبر أعجب بالتصاوير التى تضمنها الإنجيل الذى أهدى إليه كما كلف مصورين بنقل عدد من التصاوير الدينية به، وظهر تاثير هذه الصور فى الإنتاج المغولى منذ ذلك الوقت، وظهر هذا الإعجاب بالتصوير الأوربى بوضوح أكثر عند الامبراطور جهانجير.

ونبغ فى عصر أكبر عدد من المصورين الهنود غالبًا ما كان يشترك عدد منهم فى عمل التصويرة الواحدة فكان أحدهم يصمم التصويرة ويرسم آخر الأشخاص الرئيسية بها وثالث يتمها (لوحات 1531 و 1534 و1535) ونذكر من هؤلاء المصورين فروخ بك (لوحة 1533)، وباسوان، ونشاتار وتلس الكبير، وداسوند، ولعل، وهرمداس، وسرواس، ونار سنغ، وزين العابدين (لوحة 1536)، ومنصور، ومراد وهونهار، وميرها، وتحتفظ المتاحف المختلفة بمجموعات من أعمال هؤلاء الفنانين.

وتضم مرقعة جلشان التى سبق الإشارة إليها عددا من التصاوير من عمل المصور

فروخ بك، وقد عمل هذا المصور فى بلاط أكبر من سنة ١٥٨٥م ثم عمل فيما بعد لابنه جهانجير.

ومن تصاوير هذه المرقعة تصويرة من عمل فروخ بك عليها ملاحظة بخط جهانجير نفسه، ومنها تصويرة أخرى تنسب إليه أيضًا من المحتمل أنها ترجع إلى ما قبل نهاية القرن ١٦م، وتمثل أميرًا شابًا يرتدى ثيابًا أنيقة فاخرة، وتمثل هذه التصويرة أسلوب فروخ بك من حيث التعبير عن النبل الحقيقى غير المتكلف، وعن بهاء الألوان وروعتها، وطريقة رسم الطائر وفوق ذلك كله أسلوب رسم الأزهار.

وقد وصلتنا مجموعة من مخطوطات الكتب التاريخية التى قام الفنانون فى عصر أكبر بتزويقها بالتصاوير مثل تيمور نامه (لوحة 1535)، وبابر نامه، وأكبر نامه (لوحات 1532 و1534)، ورزن نامه.

ـ المرحلة الثانية:

أتم جهانجير ما كان قد بداه أبوه من حيث العناية بفن التصوير ورعاية الفنانين، وبفضله استقرت المدرسة المغولية الهندية وهيئت لها الفرصة الملائمة لتطورها بسرعة نحو التحسن حتى اتخذت طابعًا محددا.

وهناك عاملان ساعدا كثيرًا على اتقان الفن فى عصر جهانجير أولهما وأهمها يرجع إلى شخصية جهانجير الفنية، وثانيهما استقرار الدولة فى عهده، وكان كثير من مصوري جهانجير قد عملوا فى عصر أبيه فى فتح بور سكرى، ومع ذلك فقد حدث تغيير مهم لا سيما فى التأثير الإيرانى، ذلك أن الفنانين الإيرانيين مير سيد على وعبد الصمد كانا قد توفيا وصارت القيادة إلى فروخ بك. كما انضم إلى المدرسة مصوران من سمرقند هما محمد نادر ومحمد مراد، وكلاهما مصور ممتاز للصور الشخصية لا سيما فى أسلوب التحديد بالأسود المسمى سياهى قلم (Siyahi qalam) (balck outline).

ولم يهتم جهانجير بتزويق المخطوطات عنايته بالصور المستقلة التى كانت تجمع عادة فى «البومات» ومن الموضوعات التى شاع رسمها فى عصره صور المناسبات (لوحة 1538) وهى الصور التى تمثل الملك فى المناسبات العامة كاستقبال السفراء أو الحفلات أو الرحلات. وكان يصحب معه دائمًا عددًا من المصوورين لتصوير هذه المناسبات المختلفة سواء أكان مقيمًا أم راحلاً.

ولما كان جهانجير مهتمًا بدراسة التاريخ الطبيعى فإنه شغف برسوم الطيور والحيوانات والزهور (لوحات 1539 ـ 1544) وبذلك شاع هذا النوع من الموضوعات فى عصره ووصل إلى مرتبة عالية من الدقة والإتقان ومحاكاة الطبيعة وكان من أعظم مصورى هذه الموضوعات المصور منصور.

ـ المرحلة الثالثة:

عنى شاه جهان بالتصوير وشجع الفنانين واهتم بجمع الصور، وكان من أهم الفنانين فى عصره محمد فخر الله خان، وكان كبير مصورى البلاط، وبلغ تصوير الصور الشخصية (لوحات 1545 ـ 1549) فى هذا العصر أوج تطوره فى المدرسة المغولية الهندية، وكان الأشخاص يرسمون غالبًا فى غاية الأبهة والعظمة وقد تجملوا بأحسن الثياب الفاخرة، وبدوا فى أكمل هيئة.

وكان الفنان يبذل قصارى جهده فى تمثيل الطبيعة البشرية وفى إظهار ملامح الوجه بدقة وإتقان، ويمكن اعتبار هذا

الأسلوب المتأنق والعناية برسم المجالس الفخمة، صدى لحياة البلاط المغولي الهندى الذى كان قد أخذ بأسباب الرفاهية والتأنق والفخامة، وصدى للمجالس الرسمية وما يحوطها من مظاهر العظمة والغنى والثراء.

وجاء بعد شاه جهان ابنه أورنجزيب الذى اغتصب العرش من أخيه الأكبر داراشيكوه، وكان داراشيكوه مغرمًا بالفنون كأبيه فقرب الفنانين وعمل على جمع الصور وله ألبوم مشهور وقد وصلتنا صور شخصية عديدة تمثل هذا الأمير (لوحة 1546)، أما أورنجزيب نفسه فلم يهتم بالتصوير كثيرًا فقل عدد مصورى البلاط فى عهده؛ غير أن كبار رجال الدولة والأمراء والأعيان استخدموا بعض المصورين لحسابهم وحرصوا على عمل صور شخصية لأنفسهم ولمجالسهم وأعمالهم، وفى أثناء القرن ١٨م (لوحة 1557) والقرن ١٩م أخذ التصوير المغولى الهندى فى التدهور نتيجة لعوامل مختلفة منها عدم اهتمام الملوك برعايته.

مدرسة راجبوت:

ازدهر ـ إلى جانب المدارس المغولية ـ فى شمال الهند منذ أواخر القرن ١٦م عددًا من المدارس المحلية التى استمدت أهم أصولها وتقاليدها من التقاليد الوطنية والبيئة الهندية دون التأثر كثيرًا بالأساليب الإيرانية التى تأسست عليها المدرسة المغولية الهندية (لوحات 1552 ـ 1556) واعتمدت هذه المدارس الوطنية أساسًا على الرسوم الحائطية العظيمة فى أجانتا وباغ.

واصطلح على تسمية هذه المدرسة باسم مدرسة راجبوت وقد ازدهرت فى راجبوتانا، وبندلخاند، والبنجاب.

وتنقسم هذه المدرسة لمدرستين فرعيتين هما مدرسة راجستانى ومدرسة باهارى.

أما راجستانى فتنقسم بدورها إلى راجبوتانا وبندلخاند فى حين تنقسم باهارى إلى جامو وكنجرا (لوحات 1553 ـ 1554).

وتختلف مدرسة راجبوت عن المدرسة المغولية بصفة عامة من حيث الأسلوب والموضوع، فمن حيث الأسلوب تستمد أصولها من الصورالجدارية الوطنية فى أجانتا وباغ فى حين تستمد المدرسة المغولية الهندية أصولها من المدرسة الإيرانية، أما من حيث الموضوع ففى حين تعنى المدرسة المغولية بالصور الشخصية والموضوعات الرسمية وتسجيل الأحداث التاريخية من معارك ومجالس بلاط ومقابلة سفراء تستمد مدرسة راجبوت موضوعاتها من الحياة العامة الشعبية ومن القصص الشعبى والأساطير الهندية الوطنية.

مدرسة الدكن:

لقد تميز جنوب شبه القارة الهندية (الدكن) بأسلوب تصويرى وطنى فى مناطق أحمد ناجار، وجوكلوندا، وبيجابور، ومن أشهر حكام بيجابور إحدى ممالك الدكن الثلاث إبراهيم عادل شاه الثاني (١٥٨٠/ ١٦٢٦م).

وتميز أسلوب التصوير فى مدرسة الدكن بصور الحدائق وأشجار الفاكهة والنباتات المزهرة ورسوم القصور ذات العقود والأسقف المقبية، واستخدام الألوان الزاهية غير أنه قد يكون من الصعب التفرقة بين تصوير الدكن وتصوير المدرسة المغولية فى القرن السابع عشر لا سيما من حيث الصور الشخصية.

الصور الشخصية فى التصوير المغولى الهندى وعلاقته بالتصوير الأوربى (*)

عندما أسس المغول دولتهم فى دلهى وأكرا استعانوا بمصورين وخطاطين إيرانيين ازدهرت على أيديهم فنون الكتاب من خط وتصوير(لوحات 1527 - 1530) وتجليد. وفى أول الأمر كانت موضوعات الصور الهندية المغولية تقليدًا للصور الإيرانية التى كادت تنحصر فى تمجيد الملك كصياد ماهر ومحارب قوى (لوحات 1529 - 1534) فضلاً عن مناظر البلاط وتمثيل القصص العاطفية والشعر الصوفى. ولم تلبث أن أخذت أزياء الأشخاص المرسومة تأخذ الطابع الهندى مثلها مثل الأسلحة والعمائر، وبفضل المصورين الهنود فى البلاط المغولى ظهرت أساليب فى التصوير المغولى تجمع بين الطابع الإيرانى والطابع الهندى، ومع ذلك ظلت الصور المغولية محتفظة برشاقة الخطوط الفارسية والتفاصيل الزخرفية وتمثيل العناصر الصينية من صخور وسحب: تلك العناصر التى عرفها التصوير الإيرانى منذ غزو المغول لإيران، بالإضافة إلى العناية برسم الأزهار والأشجار واستخدام الألوان الناصعة التى استعملها المصورون الإيرانيون فى العصر الصفوى، غير أن هذه المميزات جميعها ضعف أثرها نتيجة الاحتكاك بالأسلوب الهندى المحلى الذى يتميز بالقوة والصخب كما يتضح فى حمزة نامه التى بدأ تصويرها فى عهد همايون (لوحات 1529 - 1530) وتمت فى عهد أكبر إذ يغلب على ألوانها طابع القوة والصخب الهندى بدلاً من طابع الرقة الفارسى فضلاً عن ظهور عنصرين جديدين هما تمثيل التظليل والمنظور.

وكما اهتم أكبر بتشجيع المصورين الهنود اهتم أيضًا اهتمامًا كبيرًا بالهدايا والكتب التى وصلته من أوربا، ومن المعروف أن أكبر استقبل بعثة من الجزويت وأعجب إعجابًا كبيرًا بصور مريم العذراء وكذلك بإنجيل أحضر إليه من أوربا يعرف بإنجيل بوليجلوت الملكى Palatyn's Royal Plyglot Bible يشتمل على أحفار من عمل فلمنك من القرن السادس عشر وزاد هذا الطابع الأوربى فى التصوير الهندى المغولى فى عهد جهانجير. وقد استقبل هذا الامبراطور سير توماس روى Sir Thomas Roe مبعوثًا من قبل جيمس الأول ملك انجلترا، كما سار على نمط أبيه فى الترحيب برجال الدين المسيحيين الذين قدموا من أوربا مما كان له أثره فى نقل الأساليب الأوربية فى التصوير

(*) بحث بندوة بكلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٦٣.

إلى الهند، وكذلك كان للتجار البرتغاليين والهولنديين دورهم فى إدخال الأساليب والعناصر الأوربية فى التصوير الهندى وفى الوقت نفسه فى نقل القصص الهندية إلى أوربا. ومن المعروف أن المصور رمبرانت اطلع على الصور الهندية فى ألبوم كان يملكه رئيس شركة شرق الهند الهولندية وأنه رسم هذه الصور كما رسم أيضًا صورًا أخرى من البومات كان يملكها هو نفسه ومن المعروف أيضًا أن قسيسًا يدعى لود Archbishop Laud كتب اسمه وتاريخ سنة ١٦٤٠ فى كتاب به رسوم هندية محفوظ حاليًا فى المكتبة البودلية فى أوكسفورد The Bodleian Library وفى ذلك الوقت ولأول مرة فى الهند يظهر الاهتمام والتعبير عن الواقع ورسم الظلال والسحب الطبيعية والمنظور الطبيعى حيث يقل حجم الأشياء المرسومة ويضمحل ظهورها كلما بعدت عن المشاهد.

ومن الموضوعات التى صورت فى البومات أكبر وجهانجير وشاه جهان صور النبلاء والمشيرين وأقارب الملوك والفرسان (لوحات 1545 ـ 1549) فضلاً عن بعض الشخصيات غير السوية مثل صورة عنايت خان متعاطى الافيون الذى أمر الامبراطور برسم صورة له قبيل وفاته (لوحة 1548) بالإضافة إلى صور الحكماء والشعراء والموسيقيين والزهاد. وكل هذه الصور رسمها مصورون أكثر ميلاً إلى الموضوعية ونقاء الشكل منهم إلى الروح الخيالية أو العاطفية. ونفذت الصور بالوان صافية وخطوط رقيقة ارتفعت إلى مستوى عال على يد فنانين كانوا فى رعاية الأباطرة الذين كانوا يطمحون إلى تحقيق الكمال.

واستمر ازدهار التصوير المغولى إلى أن اعتلى أورانجزيب العرش فى سنة ١٦٥٨. وفى عهده اضمحل التصوير المغولى الهندى ولا سيما رسم الصور الشخصية نظرًا إلى أن ذلك الامبراطور كان يعتقد أن رسم الصور الشخصية عبارة عن تقليد للخالق سبحانه وتعالى ومن ثم فقد المصورون رعاية الامبراطور مما أدى إلى تدهور التصوير المغولى.

دراسات في تطور أساليب التصوير الإسلامي في ضوء تصاوير مخطوطات بمجموعات القاهرة(*)

يتناول هذا البحث عرضًا لأساليب التصوير الإسلامي من خلال تصاوير مخطوطات مزوقة في بعض المجموعات بدار الكتب المصرية، ومتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، ومتحف كلية الآثار بجامعة القاهرة، ومتحف قصر المنيل بالقاهرة.

وإذا كان للمخطوط بعامة أهميته العلمية والاجتماعية والفنية من حيث متنه وخطه وتذهيبه وتجليده فإن للمخطوط ذي التصاوير نفس الأهمية بالإضافة إلى قيمة ما به من تصاوير قد تكون توضيحًا للمتن أو شرحًا بالشكل مما لا يمكن شرحه بالكلمة أو تذكارًا أو وسيلة للتجميل أو للترويح عن النفس أو التسلية، وفوق ذلك قد تكون أعمالاً فنية لها مغزاها الجمالي والعلمي والاجتماعي والتاريخي والوثائقي وليس من شك في أن الكتب ذات الطابع العلمي يلزمها في معظم الأحيان أن توضح ما يشتمل عليه المتن من معلومات بالرسم والتصوير.

ويمكن تقسيم المخطوطات ذات التصاوير إلى نوعين رئيسيين: مخطوطات الكتب الأدبية ومخطوطات الكتب العلمية. وتختلف طبيعة التصاوير في كل منهما: ففي حين يغلب على تصاوير النوع الأول الطابع الفني تتقيد تصاوير النوع الثاني بأسلوب الشرح والتوضيح ومن ثم يقل فيها بصفة عامة الطابع الفني وإن كان قد وصلنا مخطوطات كتب علمية تشتمل على تصاوير ذات طابع فني متميز.

هذا وقد أوضح ابن المقفع في مقدمة ترجمته لكتاب كليلة ودمنة - التي انتهى منها في حوالي سنة ١٣٢هـ (٧٥٠م) - الغرض من تزويق كتابه بالتصاوير فقال إن من أغراض الكتاب الاربعة «إظهار خيالات الحيوان بصنوف الأصباغ والألوان ليكون أنسًا لقلوب الملوك، ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور» «وأن يكون على هذه الصفة فيتخذه الملوك والسوقة فيكثر بذلك انتساخه ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبدًا».

غير أن تصاوير المخطوطات التي أنتجت في العالم الإسلامي لم تقف قيمتها عند هذا الحد بل إن كثيرًا منها يعد من الأعمال الفنية العظيمة التي تضارع أعظم ما أنتجته البشرية في مجال الفنون التشكيلية بعامة وفن التصوير بخاصة كما يشهد بذلك مؤرخو الفنون.

(*) بحث بندوة «المخطوط الإسلامي» بمؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي بلندن، شهر ديسمبر سنة ١٩٩٣.

وسوف نستعرض فى هذه العجالة بعض نماذج من تصاوير فى المخطوطات يمكن أن نتتبع فى ضوئها تطور التصوير الإسلامى بعامة ومن المسلم به أن دراسة التصوير الإسلامى تقوم أساسًا على دراسة التصاوير فى المخطوطات وأساليبها الفنية ودلالاتها الاجتماعية، وذلك لأن كل ما وصلنا تقريبًا من منتجات التصوير الإسلامى إنما هو عبارة عن تصاوير فى مخطوطات سواء أكانت عربية أم فارسية أم تركية أم غير ذلك.

هذا وقد جرت العادة على تقسيم التصوير الإسلامى إلى مدارس فنية أساسية هى المدرسة العربية والمدرسة الإيرانية والمدرسة التركية والمدرسة الهندية المغولية. وكل من هذه المدارس تنقسم بدورها إلى مدارس فرعية: فمثلاً يمكن أن نقسم المدرسة العربية إلى مدرسة بغداد ومدرسة الموصل ومدرسة دياربكر ومدرسة مصر وسوريا والمدرسة الإيرانية ومدرسة المغرب والأندلس. وتنقسم المدرسة الإيرانية إلى المدرسة المغولية والتيمورية والصفوية والقاجارية وهكذا.

هذا وقد سبق التكون التام للمدرسة العربية أقدم هذه المدارس فى حوالى سنة ١٢٠٠ إنتاج من التصوير تمثل فى صور جدارية وبعض تصاوير معظمها على البردى أو وصلتنا على أوراق مفردة منزوعة من مخطوطات أو على بعض أوراق البردى أو الرق.

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ورقة عليها تصويرة ترجع نسبتها إلى العصر الفاطمى (سجل رقم ١٣٧٠٣) عليها رسم رجلين بينهما زخرفة نباتية فاطمية الطراز ذات أزهار وأوراق وأغصان زخرفية فضلاً عن رسم أربعة طيور جميلة. ويمسك الرجل الأيمن برمح، وعلى رأسه عمامة فى طرفها شريط عليه كلمة «بركة» وله ذؤابتان من الشعر وشارب يتدلى شطراه. أما الرجل الأيسر فيتمنطق فى وسطه بسيف عليه عبارة «عز وإقبال» وفى يده رمح ويلبس غطاء رأس غريب الشكل، وتتدلى من خصره أشرطة من الجلد أو النسيج تنتهى بحلى هلالية الشكل، وكلا الرجلين تحيط برأسه هالة، ويلتف حول عضديه عصابتان يقرأ فيهما كلمتا «الله» و«بركة»، وفوق الرجلين شريط من كتابة كوفية مزهرة نصها: «عز وإقبال للقائد أبى منصـ» ويحيط بالتصويرة إطار من زخرفة مجدولة. ومن المرجح أن الصورة تمثل أميرًا ومعه أحد قواده، وأسلوبها فاطمى واضح كما يظهر فى رسم زخارف الثياب ورسم الوجهين والطيور المتدابرة فضلاً عن أسلوب خط الكتابة وألفاظها. وربما كانت هذه الصفحة يقابلها صفحة يسرى عليها كتابة تكمل كتابتها وقد تبدأ بباقى كلمة «منصور». والرسم بصفة عامة متأثر بزخرفة شائعة تعرف بزخرفة شجرة الحياة ربما ترجع جذورها إلى الفن الأشورى.

وتتمثل بداية التكامل التام للتصوير الإسلامى فى تصاوير نسختين من كتاب البيطرة إحداهما فى دار الكتب المصرية (رقم٨ خليل آغا) (لوحات 1317 ـ 1319) والأخرى فى طوبقابو سراى أحمد الثالث فى استانبول (رقم ٢١١٥) (لوحة 1320). والكتاب مختصر رسالة لأحمد بن الحسن بن الأحنف، والنسختان نسخهما على بن الحسن بن هبية الله فى بغداد: الأولى فى سنة ٦٠٥هـ (١٢٠٩م) والثانية فى سنة ٦٠٦هـ (١٢١٠م) وهذان المخطوطان هما الوحيدان المنسوبان

كتابة إلى بغداد، وتمثل تصاويرهما المرحلة الأولى من مراحل مدرسة بغداد باعتبارها فرعا من المدرسة العربية. ومعظم تصاويرهما يتمثل فيها شخص او شخصان مع حصان مريض ويقف الجميع على أرضية على هيئة خط مكون من أوراق شجر مدمجة. وأشكال الآدميين تتمثل فى الجسم الطويل والأكتاف الضيقة والرقبة القصيرة إن وجدت وغلبة الوضع الجانبى للأوجه. والملابس عبارة عن جلباب قصير فوق سراويل طويلة وليس لها طيات طبيعية ولكن تكسوها خطوط زخرفية مقوسة، وحول العضد عصابة، وفوق الرءوس هالات مذهبة. وملامح الأشخاص سامية تتمثل فى الذقن المرتفع والأنف المقوس والجبهة المنسحبة. أما الخيل فصغيرة الحجم قليلة التفاصيل ترسم فى الغالب فى وضع جانبى. وتتميز التصاوير بصفة عامة بالتنويع فى الأوضاع والإشارات واللفتات وفى بعضها تعبير عن الحركة ومحاولة فى إظهار العمق.

وفى كل من دار الكتب المصرية (رقم ٥٧٩ أدب) (لوحات 1328 - 1329) ومجموعة فيض الله أفندى (رقم ١٥٦٦) فى استانبول أجزاء من مخطوط لكتاب الاغانى تاليف أبى الفرج الأصفهانى نسخها محمد بن أبي طالب البدرى فى سنة ٦١٤هـ (١٢١٧ - ١٢١٨م) بعضها تشتمل على تصاوير تمثل بدر الدين لؤلؤ أمير الموصل فى مناظر مختلفة.

ومن المعروف أن الموصل كانت من المراكز المهمة فى بلاد العراق التى ازدهر فيها التصوير حسب المدرسة العربية قبل غزو المغول وبخاصة أثناء حكم الاتابك بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٢٥٩م) الذى تروى المصادر التاريخية أن قصره الأسود كان مزدانًا بصور آدمية من الجص.

ويرسم الأمير فى هذه التصاوير بحجم كبير جدًا بالنسبة لباقى الأشخاص مرتديًا رداء ثمينًا أزرق اللون ذا طيات عقدية موشاة بالذهب وله سحنة تركية وحول رأسه هالة أسفلها على هيئة هلال وفوقه كائنان مجنحان يمسكان بعصابة تحف برأسه على هيئة هلال وهو أحيانا جالس متمنطق بالسيف إذ يمسك بقوس وسهم أو بكأس وأحيانًا على ظهر جواد، وفى معظم الأحوال حوله أتباعه أحيانًا محاربون وأحيانًا أخرى ندماء وموسيقيون. وفى إحدى تصاوير جزء من مخطوط دار الكتب المصرية يرسم جالسًا على مقعد منخفض ومتمنطقًا بسيفه ويوجه خطابه لشخصين أمامه أحدهما يمسك لفافة او قرطاسًا.

وواضح أن جميع هذه الصور لشخص واحد ونظرًا إلى أنه يظهر على عصابات العضد فى بعض الصور اسم «بدر الدين لؤلؤ بن عبد اللّه» (لوحة 1330) فيكاد يكون من المؤكد أنها تمثل هذا الأمير الذى ربما أهدى إليه الكتاب الذى أمر بتزويقه. والصور بصفة عامة ذات إطارات زخرفية جميلة وذات طابع رسمى بلاطى نمطى جامد وتبدو الأشخاص الأتباع كالدمى وهى ذات صلة وثيقة بصور الأشخاص على خزف الرى الذى يرجع إلى العصر نفسه والزخارف تشبه تحف الموصل المعدنية. ورسم الخيل محاك للطبيعة نسبيًا.

ونظرًا إلى أن بدر الدين لؤلؤ حكم الموصل فيما بين سنتى ٦٣١ و٦٥٧هـ فإن تزويق الكتاب بهذه التصاوير لا بد وأنه قد تم بعد نسخ المخطوط فى سنة ٦١٤هـ بحوالى ٢٠ سنة.

فى متحف الفن الإسلامى ثلاث تصاوير

من مخطوط عن تعليم فنون القتال والفروسية (لوحة 1321) كتب فى مصر فى أواخر عصر المماليك الجراكسة (١٥م) وهذا المخطوط لكتاب يعتبر واحدًا من كتب كثيرة تناولت هذا الموضوع ودرس بعضها كثير من العلماء. وقد صارت فنون القتال والفروسية موضوع دراسات كثيرة فى مصر فى عصر المماليك مثل كتاب: نهاية السؤل والأمنية فى تعليم أعمال الفروسية تأليف محمد بن عيسى بن إسماعيل الحنفى الانصراى، وكتاب تفريج الكروب فى تدبير الحروب وقد حققه وترجمه جورج سكانلون وطبعته الجامعة الأمريكية بالقاهرة سنة ١٩٦١م.

والمخطوط الذى نحن بصدده يعتبر موسوعة مفصلة لجميع موضوعات فنون الحرب والقتال والفروسية ويشتمل على عدد كبير من التصاوير التوضيحية، وكان يتألف من ١٨٤ صفحة ويحتوى على ١٦ رسمًا و٤٦ تصويرة ملونة وقد فقد كثير من تصاويره.

والتصاوير المعروفة ليس لها إطار ولا خلفية ورسم الآدميين غير دقيق على عكس رسم الخيل. ويشاهد فيها الآدميون يلبسون اللباس المملوكى المخصص لهم، الكبير فى التدريب والزَّمْط على الرأس ويتميز باللون الاحمر وبالوبر.

ومن الملاحظ أن أسلوب المدرسة العربية فى التصوير اختفى فى العراق بعد غزو المغول ولكنه ظل فى مصر طوال عصر المماليك.

والحق أنه بغزو المغول وسيطرتهم على إيران والعراق بدأ يتكون فى هذين القطرين أسلوب جديد فى التصوير اصطلح على تسميته بالمدرسة المغولية وعرفت هذه المدرسة فى إيران والعراق خاصة فى القرن الرابع عشر الميلادى. وفى دار الكتب المصرية مخطوط لكتاب عجائب المخلوقات به تصاوير تمثل التطور من المدرسة المغولية إلى المدرسة التيمورية ففى أواخر القرن الرابع عشر وحتى قبل غزو تيمور بدأ يتكون أسلوب جديد فى إيران اصطلح على تسميته بالمدرسة التيمورية.

وتتمثل بداية أسلوب المدرسة التيمورية فى مخطوط من الشاهنامه تم نسخه فى شيراز فى سنة ٧٧٢هـ (١٣٧١ - ١٣٧٢م) (لوحة 1404) محفوظ بمكتبة طوبقا بوسراى فى استانبول وفى تصويرة من شاهنامه متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (لوحة 1403).

وتعد الشاهنامه من أهم الكتب الأدبية التى عنى المسلمون بتزويقها بالتصاوير. وهى ملحمة فارسية تتألف من أكثر من ٥٠ الف بيت من الشعر اتم نظمها أبو القاسم الفردوسى فى سنة ٤٠٠هـ (١٠١٠م) وأهداها للسلطان محمود الغزنوى. وتشتمل على معظم ما وعى الفرس من أساطيرهم وتاريخهم منذ أقدم عصورهم حتى الفتح الإسلامى. وهى مرتبة ترتيبًا تاريخيًا: إذ تذكر الأسرة فتبدأ بأول ملوكها تبين تاريخه، وتذكر ما جرى فى عهده من الأحداث، ثم تذكر من يليه من الملوك واحدًا بعد الآخر، ويستمر القصص فى الشاهنامه ٣٨٧٤سنة. وتعنى بصفة خاصة بأخبار ملوك الفرس وأبطالهم وحروبهم مع غيرهم من الأمم والشعوب، ويتمثل فى تصاوير نسخ الشاهنامه التى وصلتنا أساليب فن التصوير الإيرانى وإلى حد ما التركى والهندى.

وتمثل تصويرة متحف الفن الإسلامى

التى سبق ذكرها كيو يقطع رقبة سياوخش (لوحة 1403) ويشاهد فى الصورة كيو بردائه الأحمر يحزّ رقبة سياوخس حين يجلس أحد الجنود يتلقى الدم فى إناء.

ويتضح فى التصويرة أسلوب التصوير الذى اصطلح على تسميته بالتيمورى ومع أنه يمكن اعتباره متطورًا عن الأسلوب المغولى فإن التصويرة المرسومة بحسب المدرسة التيمورية تختلف جوهريًا عن التصويرة المغولية فالتصويرة التيمورية تتسع فيها المقدمة بحيث تشمل السطح كله تقريبًا وتنكمش المؤخرة بحيث تكاد تختفى، كما تفقد التصويرة أي مظهر من مظاهر الامتداد والعمق أو ما يسمى بالبعد الثالث بحيث تبدو مسطحة وذلك على عكس التصويرة المغولية التى تشتمل على مقدمة ومؤخرة تمثلان الأرض والسماء على التعقيب وتشمل المقدمة عادة حيزًا ضيقًا فى أسفل التصويرة وتنقسم إلى خطوط افقية تعطى إحساسًا بالعمق فى حين يمتد إحساس العمق فى المؤخرة إلى ما فوق الإطار العلوى.

ويتضح فى التصويرة التيمورية الطابع الزخرفى وتكسو أرضيتها وحدات زخرفية متشابهة من أزهار وأفرع نباتية محورة توزع بانتظام وتظهر فى الصورة شجرة تمتد فوق الأفق وتزخرف السماء باشكال السحب الصينية.

وعلى الرغم من أن الموضوع يعبر عن مأساة وسفك دماء فإن الصورة بالوانها وأعشابها وحركات الخيل تخلو من الإحساس بالقسوة والعنف. والواقع أن الصورة التيمورية بعامة تميل إلى تمثيل مسرات الحياة ومجالس الطرب والمناظر الغرامية ومجالس الطبيعة، ومناظر القصور ومجالس الامراء وبلاط السلاطين والمتع والتسلية بما فى ذلك المتع الروحية كمجالس الدراويش والمتصوفة ومساجلات االعلماء ودروس الوعاظ. وحينما تمثل موضوعات القسوة أو الحروب أو سفك الدماء ترسم فى معظم الأحيان بأسلوب يخلو من الحزن والألم. ويتضح الأسلوب نفسه فى تصويرة أخرى بالمتحف نفسه تمثل معركة بين جيشين (رقم ١٦٥٨١) (لوحة 1402)، وكذلك فى تصويرة ثالثة بمتحف كلية الآثار بجامعة القاهرة (رقم ١٩٥٤) تشتمل على منظر عاطفى.

وإذا كانت التصاوير السابقة تمثل المدرسة التيمورية التى استمرت في إيران حتى نهاية القرن الخامس عشر فإن التصاوير التالية تمثل ذروة التطور التى وصلت إليها المدرسة التيمورية ونعنى بذلك تصاوير فى بستان سعدى من عمل بهزاد فى دار الكتب المصرية (٨٩٣هـ/١٤٨٨م) يتضح فيها فاتحة لعصر جديد فى التصوير الإيرانى يتميز أساسًا بوضوح الطابع الذاتى فى الإنتاج الفنى.

وسعدى الشيرازى أشهر شعراء الفرس وشاعر الغزل الرقيق (٥٨٠ ـ ٦٩٢هـ/ ١١٨٤ ـ ١٢٩٢م) نشأ فى شيراز حيث كتب أعظم مؤلفاته: البستان (الحديقة)، والجلستان (حديقة الورد) اللتين تعتبران أساسًا فى دراسة الأدب الفارسى. وأتم سعدى كتابة البستان فى سنة ١٢٥٧م وهو يتالف من مجموعة من القصائد تتناول موضوعات خلقية. واقبل المصورون على تزويق بعض مخطوطات البستان بالتصاوير. وربما كان أقدم المخطوطات المزوقة من هذا الكتاب

مخطوط دار الكتب المصرية الذى سبق ذكره وقد نسخه سلطان على الكاتب أعظم الخطاطين الفرس فى عصره وقام بتذهيبه يارى المذهب؛ وقد كتب هذا المخطوط للسلطان حسين ميرزا بيقرا فى هراة فى سنة ٨٩٣ه؛ (١٤٨٨م) ويشتمل هذا المخطوط على ست تصاوير تحمل أربع منها اسم بهزاد وقد كان فى رعاية السلطان حسين ميرزا قبل سقوط هراة فى يد الصفويين. كما يوجد على إحدى التصاوير ما يشير إلى أنها رسمت فى سنة ٨٩٤هـ أي بعد كتابة المخطوط بنحو سنة.

ولد بهزاد فى هراة فى حوالى منتصف القرن ٩هـ (١٥م) وفيها زاول رسم التصاوير وأسس مدرسة فنية امتد تأثيرها إلى سائر انحاء إيران وبعد سقوط هراة فى يد الشاه إسماعيل الصفوى فى سنة ٩١٦هـ (١٥١٠م) رحل بهزاد إلى تبريز عاصمة الصفويين حيث ذاع صيته وقربه إليه الشاه وأسند إليه رئاسة المكتبة الملكية ومجمع فنون الكتاب سنة ٩٢٨هـ (١٥٢٢م).

وبهزاد مصور بارع يتحكم فى ريشته وفى الأداء وفى استخدام الألوان وتدريجها والمزج بينها ويمتاز بدقة التنفيذ والمهارة فى رسم الأشخاص وتوزيعهم والتعبير عن مشاعرهم والتمييز بين شخصياتهم.

وأسلوبه ذو طابع أرستقراطى متانق وزخارفه النباتية والهندسية دقيقة وفى أسلوبه رشاقة وهدوء جميل وعناية بالعمائر والأثاث الفخم المزخرف والمناظر الطبيعية المهذبة. ويزود صوره عادة برجل أسود (لوحات 1442 - 1444) ويعنى برسم الدراويش وحالاتهم الروحية.

وفيما يلى موضوعات تصاوير بهزاد فى مخطوط البستان بدار الكتب:

١ - السلطان حسين ميرزا بيقرا يسمر فى قصره (لوحات 1442 - 1443): يشاهد فى الركن الأيمن العلوى رسم مجلسه. وهذه الصفحة اليمنى من صفحتين متقابلتين واليسرى الصورة التالية.

٢ - مجلس طرب وموسيقى بين يدى السلطان حسين ميرزا بيقرا: يتضح فى هذه الصورة كيف بلغ تأثير الموسيقى فى المستمعين (لوحة 1443).

٣ - الملك دارا وراعى خيوله: وتمثل هذه التصويرة قصة حكاها سعدى مؤداها أن الملك دارا ضل الطريق فى بعض رحلات صيده وفى تلك الأثناء شاهد أحد الأشخاص فظنه قدم للاعتداء عليه فاعد نفسه لضربه ولكن هذا الشخص طمانه أنه راع من خدمه ثم نبهه إلى أنه يجدر به أن يعرف أفراد خدمه. يتضح فى الصورة الأسلوب الواقعى فى الحركات والإشارات ورسم الخيول. يوجد توقيع «عمل العبد بهزاد» على جعبة سهام الملك.

٤ - مناظر فى مسجد (لوحة 1444): من هذه المناظر رجل يفقه سيدة فى علم النحو حيث يمسك بكتاب مفتوح فى الصفحة اليمنى عبارة «ضرب زيد» وفى الصفحة اليسرى توقيع «عمل العبد بهزاد».

٥ - فقهاء يتدارسون العلم فى مسجد (لوحة 1445): أسفل العقد إلى اليسار توقيع «عمل العبد بهزاد فى سنة ٨٩٤هـ» (١٤٨٩م).

٦- قصة امرأة العزين: رسم القصر على هيئة قطاع رأسى حتى يظهر ما بداخله من غرف وأبواب ودرج وحدث.

هذا وفى دار الكتب المصرية أيضًا مخطوط آخر من بستان سعدى (رقم ٦٠٠٧س) خال من اسم الناسخ وتاريخ النسخ غير أن تصاويره يتمثل فيها أسلوب التصوير فى أواخر القرن ١٥م ومن ثم يمكن اعتباره ممثلاً لمدرسة بهزاد، ومن تصاويره تصويرة تمثل صورة لطبيب مروى ذائع الصيت يعالج أحد مرضاه فى حين جلس باقى الزائرين ينتظرون دورهم.

ويبدو الطبيب يمسك بيد المريض الذى اشتد به المرض دون أن يكون له سبب عضوى ومؤدى قصة علاجه أنه قبض على يد المريض وأخذ يجس نبضه فى حين أخذ يسأله عن أحياء مدينته وذكر حي معين زاد النبض فأخذ الطبيب يسأله عن الشوارع فى هذا الحي ولما ازداد النبض عند ذكر شارع معين أخذ يسأله عن بيوت الشارع وحين زاد النبض عند ذكر بيت معين توصل الطبيب إلى سر المرض وهو أن المريض يهوى فتاة من سكان هذا البيت ويخجل من ذكر اسمها. وهكذا عالج الطبيب مريضه بالحب بأن أوصى بتزويجه منها.

ويتمثل أسلوب مدرسة بهزاد فى عدد من التصاوير بالقاهرة منها.

أولاً: ثلاث تصاوير كانت بمجموعة شريف صبرى بالقاهرة تمثل إحداها عفريتًا من الجن يحمل سريرًا به شخصان نائمان إلى حضرة الملك الذى سخره وفى نهاية العقد المرسوم بها عبارة جاء فيها «صنعت أستاذ تمراز... وكان الفراغ منها عام ٩٠٢هـ (١٤٩٧م). ويتضح فيها اتباع تمراز لأسلوب بهزاد. ويشاهد فى أسفل الصورة رسم عفريت له قرنان فى رأسه.

أما التصويرتان الأخريان فمرسومتان على صفحتين متقابلتين فى مخطوطة من المنظومات الخمس للشاعر نظامى. وهما أيضًا من مجموعة شريف صبرى بالقاهرة. وفى ختام المخطوطة نص يذكر فيه ناسخها محمد بن علي بن درويش الخطاط أنه فرغ من كتابتها فى هراة فى شهر شوال عام ٩٠٧هـ (ديسمبر ١٥١١م). والصورتان من عمل المصور بهرام قلى. ويتضح فيهما أسلوب بهزاد فى هراة (لوحات 1481 و1482).

وكتاب المنظومات الخمس لنظامى (سنة ٥٣٥ ـ ٥٩٩هـ/ ١١٤٠ ـ ١٢٠٢م) من أعظم الشعراء فى فارس. وتعتبر هذه المنظومات أعظم مؤلفات نظامى وتتالف من خمس قصائد هي مخزن الأسرار وخسرو وشيرين وليلى والمجنون واسكندر نامه وهفت بيكر. ومن الملاحظ أن أسلوب المنظومات الخمس ذو طابع خاص يمكن القارئ من تصور أحداثها مما ساعد على تصويرها ومن ثم اقبل المصورون على تزويقها بالتصاوير.

والتصويرتان اللتان نحن بصددهما تمثل إحداهما دعوة على مأدبة ملكية (لوحة 1482) والأخرى حفلا فى حديقة (لوحة 1481).

ثانياً: تصويرة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تمثل حفل استقبال رسمى (لوحة 1457) وهى لوحة مفردة من ديوان أشعار فارسية يتضح فيها أسلوب بهزاد فى تبريز وتؤرخ بحوالى سنة ١٥٢٥م (٩٣٢هـ). ويشاهد فى التصويرة ضيف يلبس ثوبًا مخططًا ويمسك الأمير فى يده لفافة أو قرطاسا من الرق.

وتمثل هذه التصاوير أسلوبًا إيرانيًا اصطلح على تسميته بالمدرسة الصفوية الأولى وقد شغلت هذه المدرسة القرن العاشر الهجرى (١٦م). ويمثل هذه المدرسة

ثلاث تصاوير بدار الكتب المصرية اثنتان منها على صفحتين متقابلتين اليمنى منها تمثل ناسكًا فى كهف ومعه جماعة من الناس واليسرى تمثل منظر صيد. أما الصورة الثالثة فتمثل فارسًا قد ضرب محاربًا فى رأسه فأطاح بخوذته ويشاهد المحارب يتعلق بحصان الفارس والدماء تسيل من رأسه ويحف بالتصويرة إطار جميل به رسوم حيوانات فى أوضاع مختلفة. وفى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة تصويرة من المدرسة نفسها تمثل مجنون ليلى ويتضح فى هذه التصاوير أسلوب المدرسة الصفوية الأولى الذي يعتبر امتدادًا طبيعيًا للمدرسة التيمورية ولأسلوب بهزاد فيتمثل فيها جمال الطبيعة ودقة الرسم وأناقة الزخرف والبراعة فى توزيع العناصر وحسن التصميم واستخدام الألوان الزاهية والتعبير عن الشخصيات والحركة؛ ويغلب على شكل الأشخاص الرشاقة والتأنق.

هذا وقد ازدهرت المدرسة الصفوية الأولى أثناء حكم الشاه طهماسب فى تبريز (٩٣٠ ـ ٩٨٤هـ/١٥٢٤ ـ ١٥٧٦م) ثم لم يلبث أن تكون أسلوب المدرسة الصفوية الثانية وبلغ أوجه فى حكم الشاه عباس (٩٨٥ ـ ١٠٣٨هـ/١٥٨٧ ـ ١٦٢٩م) فى أصفهان واستمر إلى أن سقطت الأسرة الصفوية أمام غزو الأفغان وقد عرف فى هذا العصر أساليب مختلفة من التصوير.

فمن أساليب الصور فى هذه المدرسة التصاوير المرسومة بالخطوط التى تشتمل على تلوين قليل أو تنعدم فيها الألوان وربما كان هذا الأسلوب امتدادًا لأسلوب المصور محمدى من المدرسة الصفوية الأولى الذى استخدم هذا الأسلوب من الرسم.

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة مخطوط من كتاب روضة الصفا مؤرخ سنة ١٠١٥هـ (١٦٠٦م) من تصاويره رسم يمثل سيدة على ظهر حصان وفى حضنها طفل صغير وخلف الحصان رجل يبدو كأنه يحرسها (لوحة 1494)، وفى خلفية الصورة ثلاثة رجال على ظهور الخيل وتتناثر على الأرضية الحشائش وقطع الأحجار وإلى يسار الصورة شجرة كبيرة. ويمتاز الرسم بالدقة والحيوية والتعبير عن المشاعر ولا سيما عطف السيدة على الطفل.

وبمتحف كلية الآثار بجامعة القاهرة تصويرة من الأسلوب نفسه موضوعها يمثل مجنون ليلى (رقم ٣) (لوحة 1493) ومعه حيوانات مختلفة فى حين وقفت بعض الطيور على شجرة قليلة الأغصان، ويغلب على الرسم الطابع العاطفى الذى عبر عنه الرسام بطرق مختلفة مثل رسم المجنون هزيلاً نحيلاً مثل الشجيرة التى تنحنى عليه ومثل رسم الحيوانات التى تبدو وكأنها قد ألفته واعتادت عليه.

وبالمتحف نفسه تصويرة (رقم١٩٥٥) تنسب إلى المدرسة الصفوية الثانية أيضًا (القرن ١١هـ/١٧م) تمثل خسرو وشيرين، وصور من الأسلوب نفسه تمثل موضوعات مختلفة.

ومن أساليب التصوير فى المدرسة الصفوية الثانية أيضًا رسم الصور الشخصية ومن أمثلتها صورة بالألوان ضمن مجموعة بها صور فارسية وهندية مغولية بدار الكتب المصرية (رقم٤٢ ـ تاريخ فارس) وتمثل هذه الصورة أميرًا يطعم صقرا وبالصورة توقيع المصور «رضا عباسى».

ويعتبر رضا عباسى أشهر مصورى

المدرسة الصفوية الثانية وهو أشهر المصورين الإيرانيين بعد بهزاد وربما تشير النسبة فى اسم «عباسى» إلى الشاه عباس الأول الذى ازدهر فنه فى عهده وقد توفى رضا عباسى سنة ١٠٤٤هـ (١٦٣٥م). وقد وصف بأنه كان أعجوبة عصره فى رسم الشخصيات المفردة والوجوه المعبرة وأنه يتميز بخطوطه الرقيعة الجميلة المقوسة وبعض أشخاصه ذوو وجوه ممتلئة وأنه مقدرة كبيرة على ابتكار التصميمات الجميلة وعلى التعبير بواقعية جديدة، كما شغف بملاحظة النماذج المختلفة من البشر وتسجيل حياتهم بصدق وواقعية. ومع ذلك تتميز أشخاصه شأنه فى ذلك شأن غيره من المصورين من مدرسته بخصائص معينة وتتمثل هذه المميزات بشكل واضح فى التصويرة التى نحن بصددها.

هذا وتتجلى مميزات المدرسة الصفوية الثانية وبخاصة أسلوب رضا عباسى فى تصاوير مخطوط ترجمة صور الكواكب بدار الكتب المصرية (رقم ٩ - م ميقات فارسى) تأليف عبد الرحمن بن عمر الشهير بأبى الحسين الصوفى المتوفى سنة ٣٧٤هـ (٩٨٤م) وترجمه للفارسية حسن بن سعد القاينى وتم الكتاب على يد عبد الله بن محمد شريف عبد الرب السمنانى فى ٢٧ ربيع الأول سنة ١٠٤٣هـ ويشتمل على ٨٤ صورة ترمز إلى الكواكب.

ومن هذه التصاوير صورة ترمز إلى برج السنبلة ويرمز إليه بصورة سيدة مجنحة فى مقتبل العمر تمسك بيدها سنبلة ومرسومة بحسب أسلوب المدرسة الصفوية الثانية وبصفة خاصة أسلوب رضا عباسى من حيث الوضع وملامح الوجه والثياب وتشاهد علامات النجوم باللون الأحمر على ردائها وحولها وعلى أجزاء من جسمها (لوحة 1502).

وكما أثر أسلوب بهزاد بخاصة وأسلوب المدرسة الصفوية بعامة فى إيران حيث تطور إلى المدرسة الصفوية الثانية كما تتمثل فى أسلوب المصور رضا عباسى أثر أيضًا فى تطوير التصوير العثمانى فى الغرب وفى التصوير الهندى المغولى فى الشرق.

ويتضح التأثير الإيرانى وبخاصة مدرسة بهزاد فى تصاوير ديوان نوائي بدار الكتب المصرية (٣ أدب تركى م) نظم الوزير نظام الدين عليشير بن الأمير غياث الدين محمد المتخلص بنوائى المتوفى سنة ٩٠٦هـ ويحتوى المخطوط على غزليات ومثنويات وقصائد تم نسخها سنة ٩٣٨هـ بخط ابن ملك أحمد حاجى محمد التبريزى ويشتمل المخطوط على صور ملونة، تتميز رسومها بالإتقان وبتنوع الموضوعات.

ومن هذه التصاوير تصويره على صفحتين متقابلتين تمثل أميرًا فى حفل فى الهواء الطلق ويشاهد فيها الأمير يجلس على عرش يعلوه قبة وحوله الحاشية والضيوف والخدم يحملون أوانى الطعام وفى مقدمة الصورة اليمنى فرقة موسيقية تعزف على آلات موسيقية مختلفة وفى أسفل الصورة اليسرى بعض الخيول بسياسها وتنتشر على الأرضية التى تزخرفها حزم العشب المزهر وأوانى الشراب والطعام. ويشاهد الأشخاص بثياب مختلفة وأغطية رءوس متنوعة. وتتميز بالمهارة وحسن التصميم والبراعة فى توزيع العناصر وإتقان الرسم وبالتعبير عن الأعمال والمشاعر المختلفة بحركات الأجسام والأيدى واللفتات.

وإذا كانت هذه التصويرة تتميز بالازدحام فإن تصويرة أخرى فى هذا المخطوط تمثل مجلس أمير تتميز - على العكس - بقلة عدد الأفراد وتشتمل التصويرة على منظرين احدهما داخلى يشتمل على أمير يتحدث إلى جليس ملتح فى قاعة بها نافذة تطل على حديقة يظهر منها شجرة خلال النافذة وفى مقدمة القاعة فناء يجلس فيه موسيقيان يعزفان وأمامهما شابان ينصتان إليهما. أما المنظر الثانى فيشتمل على شرفة تطل منها فتاة وأسفلها حديقة بها شجرة مزهرة ويقف بها شابان. وأشخاص هذه التصويرة وسائر معالمها موزعة توزيعًا جميلاً ويتميز الرسم بالإتقان.

ومن تصاوير مخطوط نوائى تصويرة ذات موضوع مختلف فهى تمثل سفينة ذات طابق سفلى ويجلس أمير فى المقدمة على مكان مرتفع يقدم إليه أحد الخدم إناء وأمامه اتباعه متكدسين على سطح السفينة ويشاهد من نوافذ الطابق السفلى مجموعة من الأشخاص وفى مقدمة السفينة ملاح يمسك بعمود طويل فى آخره مجداف يحرك به السفينة كما يشاهد فى يمين الصورة ملاح آخر يقوم بعمل مماثل وللسفينة سار طويل فى أعلاه «الناضرجى» ويشاهد أحد البحارة يصعد إليه. ومقدم السفينة على هيئة رأس حصان. وتتنوع سحن بعض الأشخاص وحركاتهم وتزود طريقة رسم السحب بإحساس بالحركة.

وفى دار الكتب المصرية كذلك تصويرة تركية عثمانية على صفحتين متقابلتين يتضح فيها التاثير الإيرانى بشكل جلى حتى أنها تبدو كأنها تصويرة إيرانية من أوائل القرن السادس عشر: وتمثل التصويرة حفلاً فى فناء قصر مسور يجلس فيه أمير فى جوسق مرتفع وأمامه وإلى يمينه مدعووه ومعهم بعض الموسيقيين، والخدم يروحون ويغدون يحملون أوانى الطعام وأباريق الشراب وقد أخذت بالجميع نشوة الموسيقى والشراب وهم يتسامرون وفى أعلى يسار الصفحة اليسرى سيدة فى شرفة قصر تطل على الحفل وقد أخذ منها العجب فوضعت أصبعها فى فمها. ويشاهد خلف أسوار الفناء أشجار مزهرة ومورقة على خلفية مذهبة. ويتضح فى التصويرة أسلوب مدرسة بهزاد بشكل جلى.

ويظهر التاثير الإيرانى أيضًا فى تصويرتين بمتحف كلية الآثار بجامعة القاهرة يمكن نسبتهما إلى تركيا فى القرن السابع عشر وكلتاهما منزوعتان من مخطوطين مكتوبين باللغة الفارسية وتشتمل إحداهما (رقم ١٧٤٦) على عدد من المناظر، منها منظر أمير جالس وحوله عدد من الاتباع ومن الخدم الذين يحملون أوانى الطعام وأباريق الشراب، وتمثل التصويرة الثانية (رقم ١٧٤٧) جمعا من الناس حول الكعبة الشريفة.

وبالمتحف نفسه صورة شخصية لأمير تركى (لوحة 1565) يتميز بالعمامة التركية الكبيرة والثياب ذات الطراز التركى وإن كانت التصويرة تمتُّ بطرازها إلى التصوير الإيرانى ويمكن إرجاع هذه الصورة إلى القرن ١٦ أو ١٧.

ولم يلبث التصوير العثمانى أن تطور متاثرًا بالأساليب الأوربية وإن كان ظل محتفظًا بطابعه التركى العثمانى. وبدار الكتب المصرية مخطوط مزوق بالتصاوير منها تصويرتان متقابلتان حول كل منهما إطار

تحف به زخارف نباتية وفى أعلى الصفحة اليسرى عبارة يقرأ منها «كتبه الحقير سراج داده» ويتمثل فى الصفحتين رسم سفن حربية وإن اختلف أسلوب التلوين فى الصورتين ففى الرسم الأيمن تستخدم ألوان زرقاء بدرجات مختلفة من الأزرق الداكن المائل إلى السواد فى رسم السفن مع بعض الخطوط الصفراء والحمراء ومن الألوان الزرقاء الفاتحة والأغمق قليلاً لتمثل مياه البحر أما السماء فترسم صفراء محمرة مع تمثيل السحب بلون داكن مثلها مثل التلال. ويرفرف فى أعلى السوارى أعلام يغلب عليها اللون الأحمر.

ويشاهد فى هذه الصورة اليمنى ثلاث سفن رسمت السفينة القريبة من المشاهد فى مقدمة الصورة كبيرة الحجم فى حين رسمت السفينتان البعيدتان بحجم أصغر ويشاهد فى خلفية الصورة مبانى إحدى المدن وقد لونت بلون أبيض مصفر أحيانًا ويبدو فيها بعض المساجد بمآذنها، ومن الملاحظ أن المصور قد استطاع أن يعبر فى هذه الصورة عن العمق وذلك بتدريج الألوان وكذلك باختلاف حجم السفن كما أبرز ملامح السفينة الكبيرة بتلوينها باللون الأبيض وبفضل هذا اللون أضفى على التصويرة التى يغلب عليها اللون الداكن شيئًا من الزهو.

أما السفينة اليسرى فقد رسمت كلها تقريبًا بالخطوط مع قليل من التلوين الفاتح سواء أكان باللون الأحمر أم باللون الأزرق على أرضية بيضاء وتتمثل فيها سفينة فى المقدمة يمتد شراعها وسواريها وأعلامها إلى القمة بالقرب من الإطار العلوى، ومثل الماء تحتها بخطوط زرقاء فاتحة ويظهر شراع السفينة وقد ملأه الهواء. وهذه الصورة مرسومة بأسلوب تأثيرى يتضح فيه الطابع الأوربى. ويمكن إرجاعها إلى القرن الثامن عشر أو القرن التاسع عشر.

ويتضح تأثر التصوير التركى بالفن الأوربى من حيث التعبير عن التجسيم والعمق فى رسم الصور الشخصية ويظهر ذلك فى صور شخصية لسلاطين عثمانيين فى مخطوط تاريخ راشد بدار الكتب المصرية ومن أمثلة ذلك تصاوير تمثل السلطان محمد الفاتح (لوحة 1573) والسلطان مصطفى خان، وكذلك فى مخطوط بالدار نفسها عبارة عن جزء من تاريخ الدولة العثمانية يشتمل على شجرة الأسرة العثمانية منذ سيدنا آدم عليه السلام. ويرسم فى المخطوط الأول سلاطين آل عثمان بعمائمهم الضخمة وثيابهم المتميزة المحلاة بالجواهر والمزركشة بالفراء وهم يجلسون على عروش تتشابه فى شكلها العام ولكنها تختلف فى التفاصيل والزخارف، والجدران خلفهم مكسوة ببلاط من القاشانى ذات الطراز العثمانى. أما السلاطين فى المخطوط الثانى فيرسمون جالسين على مقاعد داخل دوائر متتالية بعضها فوق بعض وبجانب كل دائرة اسم السلطان.

هذا وقد وصلنا مجموعات من مخطوطات كتب دين ومصاحف شريفة ترجع إلى العصر التركى العثمانى تشتمل على تصاوير تمثل رسوما للحرمين الشريفين: المسجد الحرام (لوحات 5 ـ 6) والمسجد النبوى (لوحات 24 و29) وجميعها خالية من أشكال الكائنات الحية ولقد حرص المسلمون فى جميع العصور أن يجنبوا مساجدهم وغيرها من المؤسسات الدينية كالمدارس

والخانقاوات وكذلك كتب الدين أي رسم للكائنات الحية من إنسان أو حيوان أو طير. وفضلاً عما فى هذه التصاوير من جمال فنى فإنها يمكن الإفادة منها بوصفها وثائق تسجيلية وتاريخية.

وفى متحف الفن الإسلامى مخطوط به ادعية وأوراد باللغة العربية مؤرخ سنة ١١٥٨هـ (١٧٤٥م) به تصويرتان متقابلتان تمثلان المسجد الحرام والمسجد النبوى (سجل رقم ١٣٩٩٨) (لوحة 24)، ومن الملاحظ أن المصور قد جمع فى رسم كل من التصويرتين بين المسقط الأفقى والمواجه، وذلك لكى تظهر المعالم المختلفة بوضوح. ويشهد للمصور بالدقة فى تزويد الصورتين بالمعالم: فمثلاً فى رسم المسجد النبوى رسم الأبواب الأربعة فى مواضعها: باب جبريل وباب النساء فى الشرق وباب السلام وباب الرحمة فى الغرب. كما رسم مآذن المسجد الخمسة: مئذنة قايتباى فى الركن الجنوبى الشرقى، ومئذنة باب السلام فى الركن الجنوبى الغربى، والمئذنة الخشبية فى الركن الشمالى الغربى، والمئذنة السنجرية فى الركن الشمالى الشرقى، كما رسم أيضًا مئذنة باب الرحمة التى كان قد بناها السلطان قايتباى فى سنة ٨٨٩هـ (١٤٨٤م). وأوضح المصور فى الصورة المنبر الرخامى الفخم الذى أقامه السلطان مراد الثالث فى سنة ٩٩٨هـ (١٥٨٩م) بدلاً من منبر قايتباى ورسم حول المنبر محرابين فى شرقيه محراب النبي ﷺ وفى غربيه المحراب الحنفى الذى كان فى الأصل من الخشب ومقامًا بالقرب من النهاية الشمالية لرواق القبلة ثم أمر السلطان سليمان فى سنة ٩٤٨هـ (١٥٤١) أن ينقل إلى محاذاة المحراب النبوى، كما رسم المحراب العثمانى فى جدار القبلة ولكنه حرف موضعه نحو الغرب. وبين فى الرسم دكتى المبلغ أو المكبرتين: الدكة الكبرى والدكة الصغرى وهذه ترجع إلى سنة ١٠٤٤هـ (١٦٣٤م) حسب ما جاء فى المصادر التاريخية، وكذلك دكة الأغوات التى ترجع إلى سنة ٩٥٦هـ (١٥٤٩م)، ورمز إلى الحاجز الخشبى الذى كان يفصل بين الأروقة التى أضافها عمر بن الخطاب وعثمان بن عفان وبين سائر الرواق ويرجع تاريخه أيضًا إلى سنة ٩٥٦هـ (١٥٤٩م)، كما بين الحاجز الحجرى الذى يفصل بين رواق القبلة وصحن المسجد ويرجع إلى سنة ١٠٧٣هـ (١٦٦٢م). واشتملت التصويرة كذلك فى الصحن على بستان فاطمة وخزينة النبى أو قبة الزيت كما كانت تسمى أحيانًا وكانت قد أقيمت فى سنة ٥٧٦هـ (١١٨٠م) ثم أعيد بناؤها بأمر السلطان سليمان فى سنة ٩٧٤هـ (١٥٦٦م) على هيئة مكعب كبير بابه فى جداره الشرقى. هذا وقد توج الرسم بقبة الضريح النبوى ورسمها مضلعة وكساها بالذهب على خلاف ما ذكرته المصادر التاريخية غير أنه زود رقبة القبة بنوافذ متفقًا فى ذلك مع ما جاء فى وصفها فى هذه المصادر ورسمها ينطلق منها شعاع نور رمزا إلى القداسة. ومما يسترعى الانتباه فى هذه التصويرة رسم بعض التفاصيل حسب قواعد المنظور: من ذلك الدكك وقبة الزيت وسور بستان فاطمة والقبة الكبرى ومنبر سليمان، كما كسا أرضية رواق القبلة بالزخارف النباتية المذهبة على أرضية حمراء فى الجنوب وأرضية زرقاء فى الشمال ووضع كثيرًا من التفاصيل باللون الذهبى. وتبدو الصورة بصفة عامة بألوانها الخضراء والحمراء والزرقاء والذهبية والبيضاء والتوزيع الموفق

لعناصرها تحفة فنية رائعة.

وفى متحف قصر المنيل بالقاهرة مخطوط لكتاب دلائل الخيرات تأليف الحسن بن محمد تلميذ ضحكى كتب سنة ١١٨٨هـ /١٧٧٥م) (رقم٢٣٩) وبهذا المخطوط تصويرتان على صفحتين متقابلتين للمسجد الحرام والمسجد النبوى (لوحات 5 و25) وقد حاول الرسام تمثيلهما حسب قواعد المنظور ولكنه أخطأ ولا سيما فى رسم الأروقة الشرقية.

ومن الملاحظ أن المصور رسم القبة النبوية ذات لون أزرق مما يتفق مع ما جاء فى المصادر التاريخية من أن القبة كانت زرقاء إلى أن جددت فى سنة ١٢٥٣هـ (١٨٣٧م) حيث طليت باللون الأخضر. كما أن رسمه للقبة بصلية الشكل صحيح وكذلك تحديد أماكن الدفن يتفق مع أشهر الآراء.

وفى المتحف نفسه مصحف شريف نسخه إبراهيم النامق تلميذ زهدى فى سنة ١٢٤٥هـ (١٨٢٤م) (رقم ٣٥٨) وبه رسمان صغيران للحرمين الشريفين (لوحة 6) على صفحة واحدة المسجد الحرام في أعلى الصفحة والمسجد النبوى فى أسفلها وبينهما دائرة بها دعاء وتوقيع ناسخ المخطوط. وقد رسم المصور الحرمين الشريفين حسب قواعد المنظور وحولهما البيوت ومما يلفت النظر رسم المدرسة المحمودية بين باب السلام وباب الرحمة وكانت فى الأصل من بناء السلطان قايتباى ثم أعيد بناؤها على يد السلطان محمود بعد سنة ١٢٣٧هـ (١٨٢١م) وسميت المدرسة المحمودية، ولا شك أن مراعاة قواعد المنظور فى الرسم هو نتيجة التأثير الأوروبى فى التصوير العثمانى.

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة مصحف شريف آخر نسخه كمال زاده السيد مصطفى نظيف فى سنة ١٢٤٩هـ (١٨٣٣م) (رقم ١٨١٠٤) وبه صفحتان متقابلتان عليهما رسم للحرمين الشريفين (لوحات 7 و26) حسب قواعد المنظور. وحولهما البيوت ويحف بكل من الرسمين ورقتا شجر مرسومتان حسب أسلوب الباروك العثمانى ويتضح فى الرسمين بصفة عامة الطابع التأثيرى، وتحت رسم الكعبة الشريفة سورة الفاتحة وتحت رسم الحرم النبوى الآيات الأولى من سورة البقرة، ويحف بالرسمين والكتابة زخارف نباتية منسقة من أوراق شجر متشابهة وأزهار بألوان خضراء وحمراء وزرقاء على أرضية صفراء محمرة.

وبالمتحف نفسه مخطوط كتاب أدعية كتبه عبد اللّه الخلوصى سنة ١٢٨٠هـ (١٨٦٣م) (رقم ١٨١٦٩) يشتمل على رسمين متقابلين للحرمين الشريفين. (لوحات 8 ـ 27) الكعبة المشرفة على الصفحة اليمنى والحرم النبوى على الصفحة اليسرى. وقد رسم المسجدان حسب قواعد المنظور وحولهما البيوت وفى المؤخرة السماء بشمسها وسحبها مرسومة بالأسلوب الأوربى، وتتضح الدقة فى رسم المعالم المختلفة فى المسجدين: فمثلاً فى المسجد النبوى القبة مطلية باللون الأخضر كما اختفت فى الصحن قبة الزيت التى أزيلت فى التجديد الذى بدأ فى عصر السلطان عبد المجيد فى سنة ١٢٦٦هـ (١٨٤٩م) وتم سنة ١٢٧٧هـ (١٨٦٠م) كما رسم المصور المعالم الجديدة التى تمت بعد التجديد مثل الباب الفخم فى الجدار الشمالى والساحة الواسعة أمامه والطريق المؤدى إليها.

وكما ازدهر التصوير الإسلامى فى الدولة العثمانية ازدهر أيضًا فى الهند فى العصر المغولى ووصلنا كثير من المخطوطات المزوقة بالتصاوير فضلا عن العديد من المرقعات (الألبومات) التى تشتمل على كثير من التصاوير المرسومة حسب الأسلوب الهندى المغولى.

وفى متحف كلية الآثار بجامعة القاهرة تصويرة ذات إطار جميل يشتمل على زخرفة من وحدة نباتية متكررة (رقم٧) وتمثل أحد السادة فى البلاط الهندى المغولى ومعه سيدة وكلاهما فى الوضع الجانبى الشائع فى التصوير الهندى المغولى ويمسك كل منهما فى يده بزهرة ويلبس كل منهما أردية مزركشة وتتزين السيدة بالحلى الكثيرة. ومن الملاحظ أن يظهر فى هذه الصورة صفحة مذهبة عليها كتابة بخط النستعليق بقلم «أبو البقا الموسوى» وتنسب هذه التصويرة إلى المدرسة المغولية فى الهند فى القرن السابع عشر.

وفى المتحف نفسه تصويرتان أخريان من الفن المغولى الهندى ترجعان إلى القرنين ١١ و ١٢هـ (١٧ - ١٨م): إحداهما (رقم ١٩٣٩) تشتمل على مجموعة من النسوة إحداهن تحمل آلة موسيقية، والأخرى (رقم ١٩٣٨) تحوى مجموعة من النسوة يرفهن عن سيدهن. ويتمثل فى هذه التصاوير طابع التصوير الهندى المغولى.

المخطوطات ذات التصاوير في القاهرة(*)

تحتفظ دور الكتب والمتاحف والمجموعات الخاصة بمجموعات من المخطوطات ذات التصاوير أو المنمنمات كما أطلق عليها الدكتور بشر فارس Minitures.

وتتمثل أهمية التصاوير بصفة عامة بأمور أهمها أنها قد تكون توضيحًا للمتن أو شرحًا بالصورة لما لا يمكن شرحه بالكلمة أو نوعًا من أنواع البرهنة والتدليل أو تذكارًا لشيء فى لحظة معينة أو وسيلة للتجميل أو مجرد تعبير فنى.

ويمكن تقسيم هذه المخطوطات ذات التصاوير من حيث الموضوع إلى أنواع أهمها:

١ - مخطوطات الكتب الأدبية والتاريخية مثل كتاب كليلة ودمنة ومقامات الحريرى وشاهنامه الفردوسي ويغلب على تصاويرها بصفة عامة الطابع الفنى.

٢ - مخطوطات الكتب العلمية مثل كتاب تركيب العين أو كتاب علم الحياة فى استنباط المياه أو كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل ويقل فى تصاويرها بصفة عامة الطابع الفنى.

٣ - كتب دينية إسلامية.

٤ - كتب دينية غير إسلامية.

ولتصاوير المخطوطات الدور الرئيسى فى التصوير الإسلامى ذلك أن كل ما وصلنا تقريبًا من تصوير إسلامى إنما هو عبارة عن تصاوير فى مخطوطات سواء أكانت عربية أم فارسية أم أردية أم تركية، ومن ثم تقوم دراسة التصوير الإسلامى أساسًا على دراسة تصاوير المخطوطات وأساليبها ودلالاتها الفنية والاجتماعية.

وجرت العادة على تقسيم التصوير الإسلامى فى ضوء تصاوير المخطوطات إلى مدارس فنية أساسية هى المدرسة العربية والمدرسة الإيرانية والمدرسة الهندية والمدرسة التركية، وكل من هذه المدارس تنقسم بدورها إلى مدارس فرعية، ومن الملاحظ أن بمصر مجموعات من المخطوطات تمثل تصاويرها معظم هذه المدارس.

ومن هنا كان من الضرورى الاهتمام بهذه المخطوطات ذات التصاوير ويشمل هذا الاهتمام الجوانب الآتية:

١ - العمل على حفظها وصيانتها وترميمها مع ملاحظة أن ما تشتمل عليه من

(*) بحث قرىء في لجنة التراث بالمجالس القومية المتخصصة سنة ١٩٩٣م.

تصاوير يحتاج إلى معالجة خاصة.

٢ ـ دراستها والإفادة بما فيها فنيًا وعلميًا.

٣ ـ العمل على تسهيل الاطلاع عليها ونظرًا لما تشتمل عليه من تصاوير ملونة فإنه من الضرورى عمل أشرطة لها بطريقة CDROM.

٤ ـ تزويد دار الكتب بأفلام المخطوطات الإسلامية ذات التصاوير المحفوظة بالخارج منقولة بطريقة CD.ROM مما يسهل لباحثينا وسائل البحث العلمى الصحيح.

٥ ـ عمل فهرس جامع لهذه المخطوطات به وصف شامل لتصاويرها وأماكن حفظها.

وفيما يلى قائمة بنماذج من المخطوطات ذات التصاوير فى دار الكتب المصرية ومتحف الفن الإسلامى ومتحف قصر المنيل والمتحف القبطى.

أولاً: مخطوطات كتب أدبية وتاريخية

ـ كتاب الأغانى لأبي الفرج الأصفهانى ـ أربعة أجزاء نسخها محمد بن أبى طالب البدرى فى سنة ٦١٤هـ (١٢١٧ ـ ١٢١٨م) دار الكتب المصرية (٥٧٩ أدب) (لوحات 1328 ـ 1329).

ـ تصويرة من مخطوط للشاهنامه بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ترجع إلى المدرسة التيمورية فى إيران (رقم ١٦٥٨١) (لوحة 1402).

ـ تصويرة من مخطوط للشاهنامه بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٤٣٩٩) (لوحة 1403).

ـ الشاهنامه للفردوسى نسخها لطف الله بن يحيى سنة ٧٩٦هـ (١٣٩٣م) دار الكتب المصرية.

ـ الشاهنامة للفردوسى نسخها محمد السمرقندى سنة ٨٠٤هـ (١٤٠٤م) دار الكتب المصرية (٥٩ تاريخ فارسى).

ـ البستان لسعدى الشيرازى نسخ سنة ٨٩٢هـ (١٤٨٨م) به ست تصاوير من عمل بهزاد أشهر المصورين الإسلاميين فى العصور الوسطى ـ دار الكتب المصرية (لوحات 1442 ـ 1445).

ـ منتخبات من أشعار فارسية من قافية الألف إلى قافية الراء تتخللها ستون تصويرة ذات ملامح هندية لمجموعة من الشعراء المذكورين فى مجالس علمية وأدبية ـ تم عملها سنة ٩٢١هـ دار الكتب المصرية (٦٠ ـ أدب فارسى).

ـ ديوان يوسف وزليخا تاليف عبد الرحمن بن أحمد الجامى المتوفى سنة ٨٩٨هـ ـ نسخ سنة ٩٤٠هـ (١٥٣٣م) ـ دار الكتب المصرية (٤٥ أدب فارسى).

ـ كلستان تاليف شرف الدين بن مصلح الدين الشيرازى المتوفى بين سنتى ٦٩٠ و٦٩٤هـ جمع فيه القصص والأمثال والحكم والنصائح الأخلاقية والاجتماعية باسم أبى بكر سعد بن زنكى سنة ٦٥٦هـ وتمت كتابته فى شهر ربيع الأول سنة ٩٤٤هـ وبه ثلاث تصاوير دار الكتب المصرية (٧٦ ـ أدب فارسى طلعت).

ـ كلستان سعدى ـ تمت هذه النسخة بتاريخ ٩٥٣هـ وبها تسع تصاوير دار الكتب المصرية (٥٨٦٤س).

ـ مهرومشترى ـ تمت كتابتها فى ١٦ رمضان سنة ٩٦١ وبها خمس تصاوير مرسومة بأسلوب المدرسة الصفوية. دار الكتب المصرية (١٧٠ ـ م أدب فارسى).

- خردنامه اسكندرى (اسكندرنامه) نظم نور الدين عبد الرحمن بن نظام الدين أحمد الجامى سنة سنة ٨٩٨هـ - تمت كتابتها سنة ٩٦٨هـ بها ثلاث تصاوير تنتمى إلى المدرسة الصفوية، دار الكتب المصرية (٨٢ - م أدب فارسى).

- سبحة الأبرار - نظم نور الدين عبد الرحمن بن نظام الدين أحمد الجامى المتوفى سنة ٨٩٨هـ - تمت كتابتها سنة ٩٦٩هـ بها ثلاث تصاوير تنتمى إلى المدرسة الصفوية. دار الكتب المصرية (١٠٥ - م أدب فارسى) تمت كتابته في شهر رمضان سنة ٩٧٣هـ - به صورتان تنتميان إلى المدرسة الصفوية. دار الكتب المصرية (٣٦ - م أدب فارسى).

- ديوان حافظ - تمت كتابته سنة ٩٧٦هـ - به تصويرتان مرسومتان بأسلوب صفوى. دار الكتب المصرية (٣٢ - م أدب فارسى).

- خمسة نظامى - بها ١٩ تصويرة، دار الكتب المصرية (١٤٢ - م أدب فارسى).

- ليلى والمجنون - تمت كتابته سنة ٩٨٨هـ - به ١٧ تصويرة دار الكتب المصرية (١٢٨ - م أدب فارسى).

- خمسة خسرو دهلوى - بها ١٩ تصويرة من المدرسة الصفوية دار الكتب المصرية (١٤٥ - م أدب فارسي).

- خمسة خسرو دهلوى - بها ١٩ تصويرة من المدرسة الصفوية دار الكتب المصرية (١٤٥ - م أدب فارسى).

- يوسف وزليخا للجامى - تمت كتابته سنة ١٠١٢هـ - به ١٢ تصويره تنتمى للمدرسة المغولية الهندية. دار الكتب المصرية (٧٧ - أدب فارسى).

- كلستان سعدى الشيرازى - تمت فى سنة ١٠٢٥هـ - بها ٢٠ تصويرة دار الكتب المصرية (٧٨ - أدب فارسى).

- قران السعدين - نظم الأمير خسرو دهلوى المتوفى سنة ٧٢٥هـ - نسخ سنة ١١٢٣هـ به صورتان. دار الكتب المصرية (٦٩ - آدب فارسى طلعت).

- الشاهنامه - دار الكتب المصرية (٧٣ تاريخ فارسى).

- كليلة ودمنة - دار الكتب المصرية (٦١ أدب فارسى).

- كلشن تواريخ تأليف عز الدين مصطفى الحسنى. دار الكتب المصرية (١٧٠ تاريخ تركى طلعت).

- تاريخ راشد تأليف محمد راشد أفندى. دار الكتب المصرية (٣٠م تاريخ تركى) (لوحة 1473).

- حديقة السعداء - دار الكتب المصرية (٨١ تاريخ تركى طلعت).

- ديوان نجاتى - دار الكتب المصرية (١٨ أدب تركى).

- كنه الأخبار - دار الكتب المصرية (٢٧م تاريخ تركى).

- مجموعة تصاوير عثمانية - دار الكتب المصرية (٢٤٣ تاريخ تركى).

ثانيًا: مخطوطات كتب علمية:

- تركيب العين وعلاجها على رأي أبقراط وجالينوس - كتب سنة ٥٩٢هـ (١١٩٥م) ويشمل تسعة كتب فى أمراض العين من جملتها كتاب تركيب العين لحنين بن إسحاق (طبعة مايرهوف بالقاهرة بولاق ١٩٢٨م) دار الكتب المصرية - الخزانة التيمورية.

ـ كتاب البيطرة تاليف أحمد بن حسن ابن الأحنف نسخه على بن حسن بن هبية الله فى بغداد فى أواخر رمضان سنة ٦٠٥هـ (آخر مارس سنة ١٢٠٩م) دار الكتب المصرية (٨ف خليل آغا) (لوحات 1317 ـ 1319).

ـ فرسنامه ـ ترجمة لكتاب كامل الصناعتين المعروف بالناصرى تاليف أبى بكر البدر البيطار بأسطبل الملك الناصر محمد بن قلاوون، دار الكتب المصرية (٩ ـ طب فارسى).

ـ بيطرنامه ـ دار الكتب المصرية (٤٩ طب م).

ـ كتاب الأقراباذين والمفردات الطبية ـ القرن ١٢ ـ دار الكتب المصرية (تركى).

ـ معين الطلاب على عمل الاصطرلاب لملك اليمن عمر بن يوسف بن رسول كتبت النسخة سنة ٦٩٢هـ (١٢٩٢م). دار الكتب المصرية ـ الخزانة التيمورية (١٠٥ رياضيات).

ـ نهاية الإدراك فى علم الهيئة فى دراية الأفلاك لقطب الدين محمود بن مسعود الشيرازى بخط محمد بن عبد اللطيف سنة ٧٤١هـ (١٣٤٠م) دار الكتب المصرية (٧ هيئة م).

ـ كتاب السؤل والأمنية فى تعليم أعمال الفروسية، الموجود منه الكتاب الثالث فى تعليم الرمح بخط محمود بن زين الدين حيدر بن زين الدين اليمانى فرغ منه سنة ٨٠١هـ دار الكتب المصرية.

ـ ألعاب الفروسية ـ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٨٠١٩ ـ ١٨٠٢١) (لوحة 1321).

ـ الأنيق فى المجانيق تاليف أرنبغا الزردكاش سنة ٨٦٧هـ (١٤٦٢م) ألفه شمس الدين العلاء منكلى بغا، دار الكتب المصرية ـ الخزانة التركية.

ـ كتاب الجهاد والفروسية لطيبغا الأشرفى البكلمشى اليونانى ـ دار الكتب المصرية (٣ فنون حربية ـ م).

ـ كتااب قوقولو نامه. فى فن الحرب. دار الكتب (رقم ١٥) فنون متنوعة تركى.

ـ كتاب العز والمنافع للمجاهدين بالمدافع ألفه بالأعجمية الرئيس إبراهيم بن أحمد بن غانم بن محمود بن زكريا الأندلسى وترجمه إلى العربية ترجمان سلاطين مراكش أحمد بن قاسم بن الحجرى الأندلس، خط مغربى ـ الخزانة التيمورية (٨٦ فروسيه).

ـ تحفة الموازين لمن أراد الرئاسة من الهندسة من أهل القوانين وهو فى استعمال المدافع ـ ترجمة الشيخ محمد بن الطاهر بن حسن الشاطبى الحنفى التونسى فى زمن الباى محمد الصادق باشا أمير تونس، ترجم سنة ١٢٧٥هـ ـ الخزانة التيمورية (٩٨ فروسيه).

ـ عجائب المخلوقات للقزوينى ـ دار الكتب المصرية (٢١ تاريخ ف م).

ـ ترجمة صور الكواكب ـ تمت فى سنة ١٠٤٣هـ ـ دار الكتب المصرية (٩ ـ م ميقات فارسى).

ـ تقويم الكواكب السبعة السيارة لأحد علماء اليمن ـ دار الكتب المصرية الخزانة التيمورية (٢٧٤ رياضيات).

ـ صور البروج والكواكب ـ الخزانة التيمورية (٢٨٨ رياضيات).

- معرفة الكواكب الثوابت ورسمها فى السماء والكرة وموقعها من الفلك لعبد الرحمن بن عمر الصوفى - الخزانة التيمورية (٢٤١ رياضيات).

- نزهة الأبصار فى ذكر الأقاليم وملوك الأمصار لحسن بن أحمد الشهير بحاكم البقاع، سنة ١٢٤٢هـ (١٨٢٦م). الخزانة التيمورية (١٥٠ بلدان).

- السر الروحانى - دار الكتب المصرية (٢٨ كيمياء).

- القوانين فى صنعة القبان والموازين - كتب سنة ١١٥١هـ (١٧٤١م). الخزانة التيمورية (٢٧٩ رياضيات).

- مسالك الأبصار فى ممالك الأمصار لابن فضل الله العمرى - الجزء الثانى عشر - مكتبة بلدية الإسكندرية (٣٣٥٥ج).

- كشف الهموم والكرب لشرح آلة الطرب لسيف الدين أبى بكر المقر المرحوم منكلى بغا.

- صور الأقاليم السبعة - جزء منه - دار الكتب المصرية (١٩٩ جغرافية).

- عين الحياة فى علم استنباط المياه تأليف أحمد الدمنهورى المتوفى سنة ١١٩٣هـ كتب سنة ١١٤٦هـ (١٧٣٣م) - الخزانة التيمورية (١٠٨ طبيعيات).

- مخطوط عن التنجيم بدون عنوان - دار الكتب المصرية.

ثالثًا: مخطوطات كتب دينية إسلامية

- مثنوى - تمت كتابته سنة ١٠١١هـ به ٩ تصاوير - دار الكتب المصرية (٢٦ تصوف فارسى طلعت).

- توفيق موفق الخيرات لنيل البركات من خدمة منبع السعادات شرح لدلائل الخيرات للإمام الجزولى شرح محمد بن أحمد الشهير بقرة زاده المتوفى سنة ١١٧٠هـ - به تصاوير للحرمين الشريفين - دار الكتب المصرية (٢ أدعية صندوق رقم٤٤).

- دلائل الخيرات لحسن بن محمد مؤرخ سنة ١١٨٨هـ (١٧٧٥م) به تصاوير للحرمين الشريفين - متحف قصر المنيل بالقاهرة (٢٣٩) (لوحات 5 و 25).

- كتاب أدعية تأليف عبد اللّه الخلوصى كتب سنة ١٢٨٠هـ (١٨٦٤م) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١٨١٦٩) (لوحات 8 و27).

- كتاب أدعية - متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١٣٩٩٨) (لوحة 24).

- تصويرتان فى مصحف يمثلان الحرم المكى والحرم المدنى نسخه إبراهيم النامق سنة ١٢٥٤هـ (١٨٢٤م) متحف قصر المنيل (٣٥٨) (لوحة 6).

رابعًا: مخطوطات كتب مسيحية

- البشائر الأربع - نسخ سنة ٦٢٣هـ (١٢٢٦م) - المتحف القبطى (٣٨٩).

- الرسائل وأعمال الرسل، كتبه غبريال الراهب فى طوبه سنة ٩٦٦ للشهداء الموافق ٦٤٩هـ (١٢٥٠م) - المتحف القبطى.

- رق - المتحف القبطى (٣٨٥٤).

- رق - المتحف القبطى (٣٨٧٢).

- مخطوطه بالقبطية والعربية ١٠٤٥هـ (١٦٣٥م) - المتحف القبطى - كانت وقف كنيسة العذراء بحارة زويلة بالقاهرة.

- سفر الأنبياء باللغة العبرية - طبريه فى سنة ٨٩٥م. تصاوير فى صفحة ١٦٩ و١٧٠ و١٩١. المحفل القرائى بالقاهرة.

الخط العربي

نشأة الخط العربي (*)

وصلتنا روايات كثيرة مختلفة عن أصل الخط العربي ونشأته وكلها ترجع إلى مصادر عربية. ويمكن تلخيص هذه الروايات فيما يلي:

أولاً: تذكر بعض هذه الروايات أن الخط العربي اخترع اختراعا على يد اسماعيل بن ابراهيم عليهما السلام أو على يد أبنائه نفيس ونضر وتيماء ودومة. وتتمشى هذه الآراء مع روايات أخرى تقول إن إسماعيل هو أبو العرب المستعربة وأنه أول من تكلم منهم العربية بعد أن أخذها من العرب العاربة.

ثانياً: هناك روايات أخرى تقول بأن الكتابة العربية منقولة عن الخط المسند الذي عرف فى بلاد اليمن. وتختلف هذه الروايات فيما بينها فى تفاصيل الانتقال من اليمن إلى الحجاز (لوحات 1714 ـ 1715):

أ ـ فبعضها يقرر أن الخط نشأ في بلاد اليمن ثم انتقل منها إلى العراق حيث تعلمه أهل الحيرة ومن أهل الحيرة تعلمه أهل الأنبار ومن أهل الأنبار تعلمه أقوام نقلوه إلى الحجاز (لوحات 1714 ـ 1715). ويذكر أصحاب هذه الأخبار أن ممن تعلمه من أهل الحجاز سفيان بن حرب أو أباه حرب بن أمية وأنه تعلمه من رجل يدعى أسلم ابن سدرة أو يدعى عبد الله ابن جدعان[(١)].

ب ـ ويروي بعض المؤلفين بصدد تطور الكتابة العربية من المسند رأيا آخر فيذكرون أن ثلاثة نفر من طيء من بولان وهم مرامر ابن مرة وأسلم بن سدرة وعامر بن جدرة كانوا قد سكنوا الأنبار فاقتطع مرامر الخط من المسند فسمى الجزم ووضع صورة الخط ووضع أسلم الفصل والوصل ووضع عامر الإعجام. وتعلم أهل الأنبار هذا الخط من هؤلاء الثلاثة ثم نقلوه إلى الحيرة وسائر عرب العراق، وتعلمه من الحيرة بشر بن عبد الملك أخو أكيدر بن عبد الملك صاحب دومة الجندل، وكان من أصحابه حرب بن أمية إذ كان يتاجر فى العراق فتعلم منه الكتابة، وسافر بشر بن عبد الملك صحبة حرب بن أمية إلى مكة، حيث تعلمها منه جماعة من أهلها. ويزعم البعض أن مرامر من أهل الأنبار وقد قيل في ذلك:

كتبت أبا جاد وآل مرامر
وسودت أثوابي ولست بكاتب[(٢)]

(*) بحث بندوة عن «الخط العربي» بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة، ١٩٦٤ م.

(١) ابن خلدون، ص ٣٤٩، المزهر ٢/٣٤٩، مغنى ناصف: تاريخ الأدب ـ ص٦١ وما بعدها، جواد على، تاريخ العرب قبل الإسلام ٧/٥٨.

(٢) منتخبات فى أخبار اليمن من كتاب شمس العلوم ـ ص ٩٨، ابن النديم: الفهرست ـ ص ٦ وما بعدها، تاريخ العرب قبل الإسلام ١/١٨٦.

ومهما يكن من شيء فإن هذه الآراء تتفق في القول بأن الكتابة العربية مستمدة من الكتابة السائدة فى بلاد اليمن وهي خط المسند. وتتناسب هذه الآراء مع ما كان العرب يعرفونه عن مدنية بلاد اليمن وأنها كانت مصدرا مهماً من مصادر الثقافة والحضارة في بلاد العرب وأنها كانت قد أخذت بحظ وافر من العلوم والفنون والصناعة والزراعة وأنها كانت فى كثير من الأحيان تفرض على شبه الجزيرة العربية سلطانها السياسي إلى جانب تفوقها الحضاري والثقافي وذلك بحكم سيطرتها على طرق التجارة العربية وعلى طريق القوافل بين الشمال والجنوب أو بين المحيط الهندي وبلاد الشام وبحكم تراثها وغناها وثروتها من البخور.

ومن الملاحظ أن من بلاد اليمن عددا غير قليل من الإخباريين الذين زودوا التاريخ العربي بكثير من أخبار العرب في الجاهلية والذين كانوا ينزعون بطبيعة الحال إلى الإشادة بمجد اليمن، ومن ثم يمكن اعتبار هذه الروايات التي تزعم أن الخط العربي مستمد من المسند من قبيل قصص الإخباريين الذين بالغوا في الإشادة بما كانت عليه اليمن من عز ومجد قبل الإسلام، والحق أن مقارنة الحروف العربية بحروف المسند توضح اختلافاً أساسيًا بين الخطين ينفي أي تأثير متبادل بينهما.

على أنه من الممكن أن نعتبر هذه الروايات التي تقول بتأثر الكتابة العربية بالخط المسند منصبة بصفة عامة على فكرة نشأة الحروف بصفة عامة: أي فكرة اتخاذ أشكال معينة وصور كتابية خاصة للتعبير عن الأصوات المحددة. وهكذا يعتبر التأثير هنا تأثيرًا عامًا. ويؤيد هذا الظن أن هذه الروايات تتكلم عن نشأة الخط بصفة عامة، كما أنها لا تقول بالانتقال المباشر إذ تجعل الكتابة العربية منقولة عن كتابات أخرى كانت قد نقلت بدورها بالتعاقب من المسند.

والحق أن الكتابة فى بلاد اليمن يجب أن يكون لها مكانها في الكلام عن نشأة الكتابة بوجه عام إذ أنه قد عثر فى هذه الأقطار على كتابات ارجعها بعض العلماء إلى حوالى سنة ١٠٠٠ق.م وهى مكتوبة بخط جميل منسق ومن ثم يمكن اعتبارها من أقدم ما عرف من الكتابة بحروف منمقة[١].

ثالثًا: ذكر المؤلفون العرب آراء أخرى ترجع أصل الكتابة العربية إلى شمال بلاد العرب أو العراق غير أن هذه الآراء تختلف فيما بينها فى بعض التفاصيل فمنها:

أ ـ ما يرجع أصل الخط العربى إلى مدين فى شمال الحجاز. وهذه تروى أن أول من وضع الخط العربى هم أبجد وهوز وحطى وكلمن وسعفص وقرشت وهم قوم من الجبلة الآخرة حسب بعض الآراء أو بنو المحصن بن جندل بن يصعب بن مدين حسب البعض الآخر، وكان أبجد ملك مكة وما يليها من الحجاز وكان الآخرون ملوكًا بمدين أو بمصر فوضعوا الحروف حسب أسمائهم ثم زادوا عليها الحروف الناقصة

(١) وقد أدى ذلك حديثًا بالعلماء الغربيين إلى مراجعة هذه التواريخ التى أسندوها من قبل إلى هذه الكتابات بحيث صاروا يؤخرونها كثيرًا عن ذى قبل وربما كان ذلك ليتفادوا التعرض لهذه المشكلة: مشكلة جعل الكتابة فى بلاد اليمن أقدم ما عرف من الكتابة بالحروف أى حتى أقدم من الكتابة الفينيقية التى يعتقدون حتى الآن أنها هى أقدم المعروف من هذه الكتابة.

وهى (ث خ ذ ض ظ غ) وأطلقوا عليها اسم الروادف[١].

ب - ومنها ما يذكر أن أهل مكة تعلموا الكتابة من إياد من أهل العراق ويروى بهذا الصدد شعر على لسان أمية بن أبي الصلت منه:

قوم لهم ساحة العراق إذا
ساروا جميعا والخط والقلم[٢]

حـ - ومنها ما يقول بأن الخط العربى وضع على مثال الخط السريانى وقام بذلك حسب هذا الرأي - ثلاثة نفر: هم مرامر بن مرة وأسلم بن سدرة وعامر بن جدرة، وكان هؤلاء الثلاثة من طيء اجتمعوا ببقة (أو بغيرها) فوضعوا الخط على مثال الخط السريانى فتعلمه منهم جماعة من الانبار، ثم تعلمه أهل الحيرة، ومن الحيرة أخذه بشر وكان نصرانيًا، ثم نقله إلى مكة حيث تعلمه منه سفيان بن أمية بن عبد شمس وأبو قيس بن عبد مناف بن زهرة بن كلاب[٣].

د - وهناك خبر آخر مؤداه أن أهل مكة تعلموا الكتابة من اليهود[٤]

وتتلخص هذه الآراء الأخيرة فى أن الكتابة العربية متأثرة بالكتابة السريانية وأن عملية النقل كانت فى الحيرة أو الأنبار أو فى مدين وأن هذا النقل اشترك فيه يهود ونصارى وأنه تم فى عهد قريب جدًا من الإسلام.

غير أن المحاولات الحديثة للتوصل إلى نشأة الكتابة العربية عنيت بصفة خاصة بدراسة طبيعة الخطوط القديمة ومقارنتها بالكتابة العربية الإسلامية وذلك فى سبيل التعرف على أقرب الكتابات القديمة شبهًا بالكتابة العربية الإسلامية وتتبع مراحل التطور من الكتابات القديمة إلى الكتابة العربية الإسلامية فى ضوء النقوش الأثرية التى عثر عليها فى شبه الجزيرة العربية أو بالقرب منها، مع الإفادة فى الوقت نفسه بالروايات التاريخية وقصص الإخباريين.

ومن المعروف أن الكتابات التى عرفت فى بلاد العرب أو بالقرب منها قبل الإسلام (لوحات 1714 - 1715) تنقسم قسمين قسم أقدم وهو عبارة عن الخط المسند وهو الخط الذى دونت به اللغات فى جنوب بلاد العرب مثل المعينية والسبيئة والحميرية والقتبانية والأوسانية، كما دونت به لغات انتشرت فى أنحاء أخرى من شبه الجزيرة العربية ولكنها متأثرة بلغات الجنوب وهى الثمودية والصفوية واللحيانية.

والقسم الأحدث ويتألف من المجموعة السامية الشمالية للخطوط - ومن هذه المجموعة الخط الآرامى وكذلك الخط النبطى الذى اشتق من الخط الآرامى المتأخر، وقد تطور - شأنه شأن غيره من الخطوط - فصار له أسلوب قديم وأسلوب متأخر، وامتاز الأسلوب المتأخر بميله إلى ربط الحروف بعضها ببعض.

وتعتبر اللغة النبطية إحدى اللهجات العربية القديمة وهي قريبة من اللهجة العربية

---

(١) الفهرست - ص ٦.
(٢) بلوغ الارب - ٣/٣٦٩.
(٣) العقد الفريد ٤/٢٤٢، البلاذرى ٤٧١، المزهر ٢/٢١٥، العقد الفريد ٣/٢، المشرق السنة الثلاثون (١٩٣٢م) ص ٥٥٧ وما بعدها.
(٤) صبح الاعشى ٣/٨، ١٥.

القرآنية، وقد شاعت هذه اللغة فى الجهات التى ازدهرت فيها الحضارة النبطية وهى بُصرى وبطرا (Petra) والحجر حيث ظل نشاط النبط قائمًا حتى بعد أن قضى الرومان على دولتهم السياسية التى عاشت من سنة ١٦٩ق.م إلى سنة ١٠٦م. وعثر فى الجهات التى ازدهرت فيها الحضارة النبطية على كتابات نبطية كثيرة، كما عثر على كثير من الكتابات النبطية فى سيناء.

وإذا تأملنا أقدم الكتابات العربية الإسلامية سواء أكانت كتابات أثرية أم كتابات على العملة والصنج أم فى البرديات ودرسنا صور حروفها نجد أنها شديدة الشبه بالكتابات العربية القديمة التى عثر عليها فى إقليم الشام، وهذه بدورها شديدة الشبه بالكتابات النبطية. والحق أن الموازنة بين الكتابات جميعًا تمكننا من التعرف على الأصل النبطى للكتابة العربية ولو أنه ما زال كثير من حلقات التطور مفقودًا.

الكتابات الأثرية قبل الإسلام:

هذه الكتابات الأثرية العربية التى ترجع إلى ما قبل الإسلام (لوحات 1622 - 1626) من الندرة والقلة بحيث لا يمكن الإفادة منها إلا فى أضيق الحدود ولم يعثر عليها فى بلاد العرب وإنما جاءت كلها من إقليم سورية. والحق أنه من الخطأ أن تسمى هذه النقوش جميعها كتابات عربية صرفة إذ أن بعضها مكتوب بلغة غير عربية وبخط غير عربى.

ومهما يكن من شيء فإن هذه النقوش هى أقرب الكتابات التى ترجع إلى ما قبل الإسلام صلة بالكتابة العربية فحروفها قريبة من حيث الصورة للحروف العربية الإسلامية. وفضلاً عن ذلك فإن أصحاب هذه النقوش عرب كما تدل على ذلك أسماؤهم وتاريخهم. كما أن بعض هذه النقوش مكتوب فعلاً بلغة عربية صرفة فى حين أن الباقى تبدو عليه ملامح عربية إما فى التركيب وإما فى بعض الألفاظ وبحكم هذه الظروف مجتمعة لا بأس من اعتبار هذه النقوش كتابات أثرية عربية قديمة. ونحن نأمل أن يتمكن علماء الآثار من كشف عدد أكبر من هذه الكتابات الأثرية العربية القديمة لما لها من أهمية فى تحقيق الصلة بين الكتابة العربية وبين الكتابات الأخرى ومن ثم يمكن التحقق على وجه الدقة من أصل الكتابة العربية ونشأتها وتطورها إلى صورتها المعروفة فى صدر الإسلام.

ومع هذا فسوف نتناول هذه النقوش القليلة بالدراسة من حيث المضمون والشكل محاولين أن نفيد منها فى التعرف على أصل الكتابة العربية ونشأتها وحروفها القديمة وصورة هذه الحروف.

كتابة أم الجمال الأولى

أقدم هذه الكتابات الأثرية هى الكتابة المسماة بكتابة أم الجمال الأولى:(لوحة 1622) وقد عثر عليها العالم الأثرى ليتمان Littmann فى موضع يقال له «أم الجمال» جنوب حوران من أعمال شرق الأردن ومن ثم أطلق عليها اسم كتابة أم الجمال. وعثر فى هذا الموضع نفسه على كتابة عربية أخرى ترجع إلى تاريخ أحدث؛ ولذلك اصطلح على تسمية الكتابة الأقدم بكتابة «أم الجمال الأولى» تمييزًا لها عن الكتابة الأحدث «أم الجمال الثانية». وترجع كتابة أم الجمال الأولى إلى سنة ٢٥٠م وهذه الكتابة من النوع الجنائزى ووجدت على قبر مصحوبة بترجمة باللغة اليونانية. وهى نص قصير

يقرأ: «دنه نفشو فهرو برشلى ربو جديمت ملك تنوح»[١].

وترجمة النص بالعربية كما يلي:

«هذا قبر فهر بن شلى مربى جذيمة ملك تنوخ».

وهذا النص مكتوب بلغة غير عربية هى اللغة النبطية، وليس به من العربية إلا اسم صاحب الكتابة. وتمتاز الكتابة بظهور روابط عديدة بين الحروف.

ولهذا النص أهمية تاريخية قصوى إذ أنه يشير إلى الملك جذيمة ملك تنوخ الذى كان يظن أن ذكره من الخرافات ومن أساطير الإخباريين وهو من هذه الناحية يلقى كثيرًا من الضوء على ما ورد بشأنه وشأن الزباء وما جاء فى أخبار العرب عن قصصهم وأحداثهم.

أما من ناحية الصورة فيلاحظ أن حروف النص غير متصلة الاتصال الذى سيعرف فى الكتابة العربية الإسلامية؛ ومع هذا فبعض الحروف تشبه الحروف العربية فى صدر الإسلام والعصر الاموى كما أن الكتابة يبدو عليها بوجه عام طابع الكتابة العربية كما تتمثل فى واحد من أقدم النقوش العربية الإسلامية وهو النص الجنائزى فى شاهد الحجرى الذى يرجع تاريخه إلى سنة ٣١هـ.

ومن الحروف التى تشبه الحروف العربية الإسلامية: حرف اللام والياء فى كلمة «شلى» وحرف النون فى كلمة «دنه» وحرف الجيم والميم فى «جذيمة» وحرف الواو فى «فهرو» وحرف الفاء والنون فى «نفشو» وحرف الخاء فى «تنوخ» وحرف الميم واللام والكاف فى «ملك». وهكذا نجد أن باقى الحروف قد استعملت فى صدر الإسلام ولكن بتغيير بسيط.

كتابة النمارة [٢](لوحة 1623):

ويلى الكتابة السابقة كتابة النمارة وقد عثر عليها سنة ١٩٠١م على بعد كيلومتر من النمارة القائمة على أنقاض مخفر رومانى شرقى بجبل الدروز. والنمارة عبارة عن قصر صغير من قصور الروم. وقد وجدت هذه الكتابة على قبر امرىء القيس الأول ابن عمرو ملك العرب المتوفى فى ٧ بكسلول سنة ٢٢٣ (٣٢٨م). وقد وجدت هذه النقوش على أسكُفّة[٣] باب أحد المزارات الخربة[٤].

وهذه الكتابة من النوع الجنائزى وتتألف من خمسة أسطر، ويرد فيها اسم ملك عربى مشهور هو امرؤ القيس بن عمرو. وفيما يلى النص النبطى:

١ - تى نفش مر القيس بر عمرو ملك العرب كله ذو اسر التج

٢ - وملك الأسدين ونزرو وملوكهم وهرب مذحج عكلى وجا

٣ - بزجى فى حبج نجرن مدينة شمر وملك معدو وبين بنيه

٤ - الشعوب ووكلهن فرسو لروم فلم يبلغ ملك مبلغه

٥ - عكلى هلك سنت ٢٢٣ يوم ٧ بكسلول بلسعد ذو ولده.

---

(١) جواد على: تاريخ العرب قبل الإسلام جـ ٧ ص ٢٧٢.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) دوسو وماكلر: بعثة اثرية فى سوريا الوسطى ٢٦ لوحة ٤.

(٤) خشبة الباب التى يوطأ عليها.

الترجمة العربية:

١ - هذه نفس (أي قبر أو شاهد) امرئ القيس بن عمرو ملك العرب كلها الذى تقلد التاج

٢ - وملك الأسدين (أو الأسديين) ونزار وملوكهم وهرب مذحج إلى اليوم وجاء

٣ - بالنصر فى حصار نجران مدينة شمر (يهرعش) وملك معد وأنزل بنيه

٤ - الشعوب وأوكلهم فرسانًا لدى الروم (أو وكلهم فارس والروم) فلم يبلغ ملك مبلغه

٥ - إلى اليوم هلك سنة ٢٢٣ يوم ٧ بكسلول (٧ ديسمبر سنة ٣٢٨م) بالسعد لولده.

وهذا النص مكتوب أيضًا باللغة النبطية وإن كانت لهجته عربية ويشمل بعض الألفاظ والتراكيب العربية.

ويرد فيه اسم ملك عربى مشهور هو امرؤ القيس بن عمرو المتوفى كما جاء فى النص فى يوم ٧ بكسلول سنة ٢٢٣ (٣٢٨م). وقد دونت سنة الوفاة وفقًا لتقويم بصرى وهو التقويم الذى كان يستعمله عرب هذه الجهات ونبطها.

وورد فى هذه الكتابة كلمة ذات أهمية خاصة من الوجهة الأثرية وهى كلمة «نفس» أو «نفس» وهى تستعمل بنفس معناها فى اللغة العربية فهى بمعنى «نفس» من جهة وبمعنى «الحجر الذى يكتب عليه اسم الميت ويوضع فوق القبر كشاهد عليه» من جهة أخرى، ومن ثم كانت تستعمل بمدلول «القبر» وكانت تكتب بالسين وبالشين، وهى من الكلمات الآرامية التى استعملها النبط[1].

وكان من عادة العرب إقامة شواهد من الحجر بأسماء الموتى فوق قبورهم، وانتقلت هذه العادة إلى بلاد الشام، وانتشرت بعد ذلك فى البلاد التى فتحها العرب مثل بلاد الشام ومصر وغيرهما.

ومن حيث الخط تشبه الكتابة المذكورة كتابة أم الجمال مع الفارق فى وجود الروابط بين الحروف كالعين، أو الياء والنون، ويلاحظ أنه قريب جدًا من الكتابة العربية فى صدر الإسلام لا سيما من حيث الوصل بين الحروف الذى لم يكن قد بلغ هذه المرحلة المتقدمة قريبة الشبه من الكتابة العربية الإسلامية فى النقش السابق. ومن ثم اعتبر ذا أهمية كبيرة فى دراسة نشأة الكتابة العربية وتطور الخط العربى.

والحق أن الشبه بين حروف هذه الكتابة وبين الحروف العربية فى صدر الإسلام كبير بحيث نستطيع أن نقول إن هذه هى الحروف التى استعملها المسلمون فعلاً والتى نشاهدها فعلاً فى نقوش صدر الإسلام والعصر الأموى من ذلك مثلاً:

- الياء فى «تى».
- وحروف «نفس» الثلاثة.
- والميم والراء فى «مر» مع تحوير بسيط إذ أنه حذفت فى كتابات صدر الإسلام الشرطة العمودية وجعل اتجاه زاوية الراء جانبية إلى الشمال.
- وحروف «القيس» فيما عدا الألف نبطية وإن كانت فيها بذور الألف الإسلامية التى تحولت فيها الدائرة السفلى إلى اليمين إلى شرطة افقية.
- وليس فى كلمة «بر» ما يخالف الكتابة

(١) جواد على جـ ٧ ص ٢٧٥ Nabat. P. XI.

الإسلامية إلا فى المبالغة فى الشرطة العمودية التى تفصل بين حرفى الباء والراء والتى تمتد أسفل الكلمة.

- أما العين فى «عمرو» فقد استعملت فى الكتابات الإسلامية فى وسط الكلمة فى كثير من الأحيان أي من غير استعمال الشرطة الأفقية العليا. كما أنها استعملت فى أول الكلمة ولكن مع توجيه زاويتها جانبيًا إلى اليمين. والميم هى نفسها المستعملة فى صدر الإسلام فيما عدا الزائدة وكذلك اللام والكاف فى «ملك» والعين والباء فى «العرب».

ومن الملاحظ أن الحرف الوحيد الذى ظل بشكله النبطى هنا هو الألف ولم يتصل بالحرف الذى قبله فى «وجا» ولو انه وصل فى اللام ألف فى «الأسدين».

والواقع أن هذه الحروف لا تختلف صورتها عن الحروف الإسلامية الأولى إلا من حيث التناسق ومن حيث اختلاف أوضاع بعض الحروف كما هى الحال بالنسبة لحرف س، ش، ع. وعدم التناسق لا يعتبر اختلافًا لأننا نجد أن الكتابات العربية الإسلامية بالكوفى والنسخ يختلف بعضها عن بعض اختلافًا كبيرًا من حيث التناسق والنسبة بين الحروف من ذلك مثلاً الفرق بين طول الألف أو اللام وبين طول الباء والتاء فى الكتابات الكوفية وفى الكتابات النسخية، وكذلك الاختلاف بين طول الشرطة التى تعلو الطاء وتلك التى تعلو الصاد وفى أوضاعهما.

وهناك ملاحظة أخرى من حيث الشكل فى هذه الكتابة: إذ أننا يمكن أن نرى كثرة استعمال الزوائد فى الحروف فمثلاً نلاحظ أن الراء يزاد إليها خط رأسى من أسفل (انظر بر مثلاً) والميم يزاد إليها زائدة من أعلى (انظر مر ملك وغيرهما) ويلاحظ أن هذه الزوائد سوف تأخذ فى الاختفاء تدريجيًا حتى تكاد تمحى تمامًا فى الكتابات الإسلامية الأولى.

على أنه يمكن اعتبار هذه الزوائد سوابق ومقدمات للزوائد التى زخرفت بها الحروف فى الخط الكوفى فيما بعد.

ومما يسترعى النظر أن السين والشين فى الكتابة النبطية وفى نقش النمارة ومن قبل فى نقش فهر بن شلى تأخذ صورة تشبه إلى حد كبير الألف المزخرفة بشوكتين إلى اليمين فى الخط الإسلامى.

كتابة زبد[1]: (لوحة 1624):

ويلى هذا النص كتابة أثرية يطلق عليها اسم كتابة زَبَد ويرجع تاريخها إلى سنة ٥١١ - ٥١٢م (٨٢٣ حسب التقويم السلوقى)، وقد عثر عليها فى خرائب زبد بين قنسرين ونهر الفرات جنوب شرقى حلب على يد الأثرى ساخو Sachau سنة ١٨٧٩م. وقد وجدها على أسكفة باب أحد المعابد المقامة للقديس سرج فى مدينة زبد جنوبى بحيرة جبو (منطقة حلب). وقد وجدت هذه الكتابة المحفورة - التى يمكن اعتبارها نبطية عربية - مصحوبة بنقشين أحدهما يونانى والآخر سريانى ومؤرخين بسنة ٥١٢.

ويعتقد البعض أن هذا النقش العربى المحفور قد أضيف فى زمن متأخر إذ أنه ليس ترجمة للإهداء اليونانى السريانى ولكنه ذكر لأسماء[2].

(١) جواد على جـ ٧ ص ٢٧٨- ٢٧٩.

(٢) Lidgbarski, Handbuch der nordseuritischen Epigrofik, I.

ونص الكتابة العربية النبطية كما يلي:

١ - (بنصر) الإله: سرجوبر أمت منفو وهليابر مر القيس وسرجوبر سعدو وسترو وسرجو[١].

الترجمة: بنصر الإله: سرجيوس بن أمت - منف وهليا بن مر القيس وسرجيوس بن سعد وستر وسرجيوس.

ومن الملاحظ ان هذا النص لا يشمل غير اسماء وهذه الأسماء هي أسماء الرجال الذين سعوا في بناء الكنيسة التي وضعت فيها الكتابة. وصياغته نبطية ولكنه مهم من حيث الخط إذ أن الكتابة فيه قد قطعت مرحلة واسعة نحو الكتابة العربية في صدر الإسلام فنجد فيه مثلاً أن الشين والسين مرسومتان بالشكل الموافق للشكل الإسلامي ومختلفتان عن شكلهما في نقش النمارة السابق الذكر.

كما نلاحظ أن الراء تخلصت من الزائدة في أسفل الحرف واتجهت فتحة زاويتها إلى اليسار وأصبحت من حيث الشكل والحجم مشابهة للراء العربية الإسلامية وكذلك العين الوسطى عربية إسلامية (سعدو).

ونجد في هذا النقش (لا) بصورتها العربية الإسلامية (الإله). وهكذا نجد أن هذه الكتابة هي في حقيقتها صورة من الكتابة العربية الإسلامية في صدر الإسلام لا سيما النوع المقور من الكتابة.

ولا شك في أننا في حاجة إلى كثير من النقوش الانتقالية لتوضح لنا التطور الذي مرت به الكتابة العربية في مدى ١٨٠ سنة منذ نقش النمارة حيث الكتابة العربية البدائية إلى الكتابة العربية التي عثر عليها في زبد.

كتابة حران[٢]: (لوحة 1625):

عثر على هذا النقش في حران اللجاه في المنطقة الشمالية من جبل الدروز وهي موضوعة فوق كنيسة ويعود تاريخها إلى عام ٤٦٣ من الاندقطية الأولى (٥٦٨م) وهو نص نبطي عربي مصحوب بنص يوناني نقله العالم فيتستاين Wetzstein سنة ١٨٦٤م في حران شمال غربي جبل الدروز على حدود اللجاه وهو عبارة عن ضريح تذكاري للشهداء أقيم. حسب عبارة النص اليوناني - للقديس يوحنا المعمدان ومؤرخ بسنة ٤٦٣، حسب تاريخ بصرى (٥٦٨م).

وصيغة هذا النص كما يلي:

«أنا شرحيل برظلمو بنيت ذا المرطول سنت ٤٦٣ بعد مفسد خيبر بعم».

الترجمة: أنا شرحيل بن ظالم بنيت ذا المشهد سنة 463 بعد مفسد خيبر بعام.

ويعتبر هذا النص الوحيد من النصوص العربية النبطية قبل الإسلام الذي كتب بلغة عربية ولا تختلف كثيرًا عن لغة القرآن فليس فيه من اللغة النبطية غير كلمة «بر» بمعنى ابن وحتى هذه يمكن أن تكون «بن» وقد كتبت كلمة «بن» بهذا الشكل احيانًا في شاهد عبد الرحمن بن خير الحجري سنة ٣١هـ. اما حذف الالف من «ظلمو» وفي «عام» فقد استعمل في الكتابة العربية الإسلامية وكذلك كتابة التاء المربوطة والمفتوحة عرفت ايضًا في الكتابة الإسلامية وكلها تظهر في شاهد عبد الرحمن بن خير الحجري المشار إليه.

وبالإضافة إلى استعمال لفظة «بر»

(١) جواد علي، جـ ٧ ص ٢٧٩ (قراءة أخرى).

(٢) جواد علي: جـ ٧ ص ٢٨٠.

النبطية نلاحظ إضافة واو إلى كلمة «ظلمو» ومن ثم جاءت هذه الكلمة حسب القواعد النبطية التي يضاف بمقتضاها واو إلى آخر الأسماء.

أما من حيث الشكل فهذا النص مكتوب بصورة لا تختلف عن الصورة العربية الإسلامية كما تشاهد في شاهد الحجرى (٣١هـ ـ ٦٥٢م) أو الفسيفساء الأثرية لقبة الصخرة في القدس المؤرخة بسنة ٧٢هـ (٦٩١م) أو نقوش قصر برقة المؤرخة سنة ٨١هـ ـ ٧٠٠م سوى اختلافات مردها إلى المواد المستعملة أو مهارة النقاش أو صانعي الفسيفساء، ومن ثم يعتبر المرحلة الأخيرة في تطور الحروف النبطية إلى صورتها العربية.

وكان مع هذا النص العربي نص يوناني ترجمته كما يلي:

«أسس شرحيل بن ظالم سيد القبيلة مرطول مار يوحنا في سنة أربع مئة وثلاث وستين من الأندقطية الأولى ليذكر الكاتب».

كتابة أم الجمال الثانية: (لوحة 1626):

عرفت بكتابة أم الجمال الثانية وذلك لتميزها عن كتابة أم الجمال الأولى وهي ترجع إلى القرن السادس الميلادي. وقد وجد أن لغتها قريبة من لغة القرآن ومتحررة تحررًا كبيرًا من اللغة النبطية. وهو نقش على لوح من الحجر. خمسة أسطر نصه:

١ ـ الله غفرا لاليه

٢ ـ بن عبيدة كاتب

٣ ـ الخليد أعلى بني

٤ ـ عمرى كفته عنه من

٥ ـ يقرؤه[(١)]

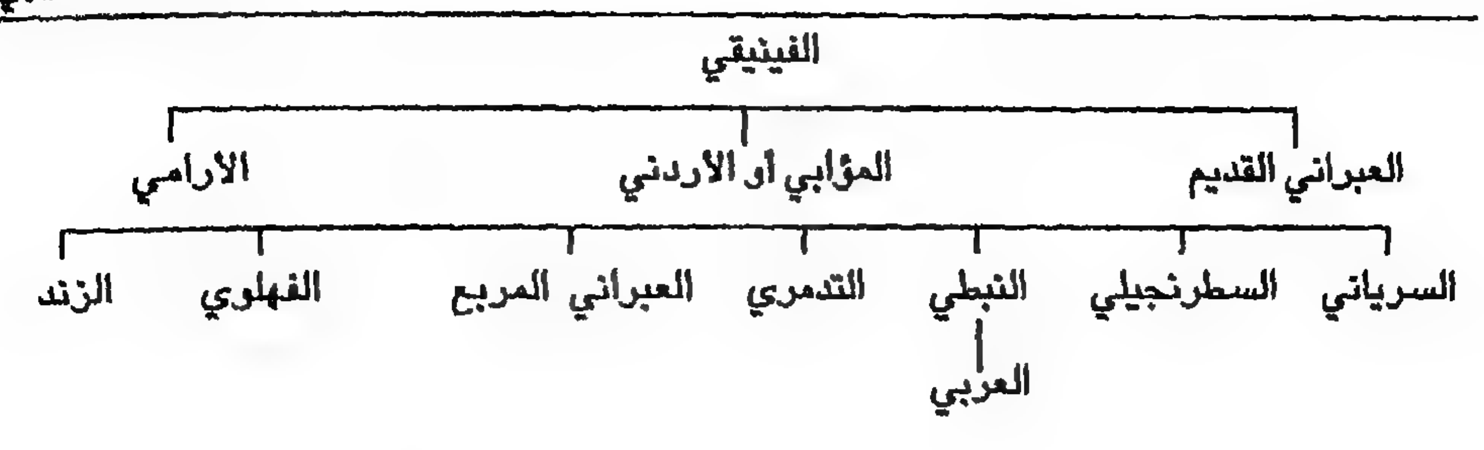
هذه النقوش السابقة ترجع إلى ما قبل الإسلام وتشبه من حيث الصورة أو المضمون أو كليهما الكتابة العربية الإسلامية ومن ثم اعتبرت من الكتابات العربية الجاهلية وإن غلب على بعضها الطابع النبطي من حيث الصورة أو اللغة.

وإذا كان مجموع هذه النقوش الكتابية يدل بصورة إجمالية على نشوء الكتابة العربية فهو لا يكشف ـ وهذا سر نقصه ـ إلا عن الناحية البنائية المعمارية لطريقة الكتابة. أما الناحية الحية العادية الرائجة للكتابة فقط أظهرتها وثائق البردي المصرية التي ترجع إلى النصف الثاني للقرن السابع[(٢)].

وقد سبق أن رأينا أن أقرب الكتابات العربية القديمة المؤرخة إلى الخط العربي الإسلامي ـ كما يمثله شاهد الحجرى مثلاً (٣١هـ) (لوحة 1670) ـ كتابة تعرف باسم كتابة حران وتاريخها ٥٦٨م (لوحة 1625) وهي كتابة عربية صرف من حيث اللغة والصورة. وإذا رجعنا بالمقارنة إلى عصور أقدم نجد أن كتابة حران قريبة الشبه من كتابة زبد المؤرخة بسنة ٥١٢م (لوحة 1624) وإن كانت هذه الكتابة الأخيرة يقل فيها الطابع العربي بعض الشيء ويزداد الطابع النبطي. وكذلك يمكن الرجوع من نقش زبد (لوحة 1624) إلى نقش النمارة المؤرخ بسنة ٣٢٨م (لوحة 1623)، وفيه تبدو المظاهر العربية والنبطية من حيث اللغة والصورة بدرجة تكاد تكون متساوية، ومن نقش

(١) Littman; Vorislam-arab. Inschrift, Geitschrift. F. Semitistic, VII, P. 203.

(٢) دي ساسي: نظرات جديدة في تاريخ الكتابة عند العرب، المجلة الآسيوية ـ نيسان ١٨٢٧.



النمارة يمكن الرجوع إلى نقش أم الجمال الأول المؤرخ بسنة ٢٥٠م (لوحة 1622) وهذا يعتبر من حيث اللغة والصورة نبطيًا صرفًا إلا أن صاحبه عربى، وكذلك إلى النقوش النبطية المائلة إلى الشكل المقور التى عثر عليها فى سيناء والتى من المرجح أنها من كتابة بعض أفراد القوافل التى كانت تقوم بنقل التجارة بين الهند وجنوب بلاد العرب وبين البحر الأبيض المتوسط. ومن أحدث هذه النقوش نقش هجرا Hegra بتاريخ يوليه سنة ٢٦٧م ويليه نقش بتاريخ ٢٣٠ - ٢٣١م (رقم ٣١٩) ويليه نقش بتاريخ ٢١٠ - ٢١١ (رقم٤٥٧)[١].

والحق أن هذه النتيجة التى نصل إليها عن طريق الدراسة المقارنة للخطوط تؤيدها شواهد أخرى منها أن روايات الإخباريين العرب تكاد تجمع على انتقال الكتابة العربية من الشمال إلى الجنوب حتى تلك الروايات، التى تقول بأن الكتابة العربية مستمدة من المسند إذ أنها تؤكد الانتقال عن طريق الشمال.

كما أن بعض الروايات تذكر أن ملوك مدين الذين قاموا بوضع الحروف العربية كانوا يسمون أبجد هوز حطى كلمن سعفص قرشت وأن الحروف وضعت على أساس ترتيب حروف هذه الأسماء ثم أضيف إليها الروادف الناقصة. والواقع أن هذا الترتيب متفق مع ترتيب الحروف النبطية مما يوحى إلى تأثر الكتابة العربية بالكتابة النبطية.

وقد كان هذا الترتيب مستعملاً فى القرون الأولى من الإسلام كما تشير إلى ذلك الرواية السابقة نفسها، ولا يزال مستعملاً حتى اليوم فى بعض الجهات. ومن جهة أخرى يلاحظ أن الترتيب العددى للحروف الذى اصطلح عليه عند العرب حتى اليوم يتفق مع ترتيب أبجد هوز وفى الوقت نفسه متفق مع الترتيب النبطى المقارن للإعداد والحروف وهو كما يلى:

أ ١ - ب ٢ - جـ ٣ - د ٤ - هـ ٥ - و ٦ - ز ٧ - ح ٨ - ط ٩ - ى ١٠ - ك ٢٠ - ل ٣٠ - م ٤٠ - ن ٥٠ - س ٦٠ - ع ٧٠ - ف ٨٠ - ص ٩٠ - ق ١٠٠ - ر ٢٠٠ - ش ٣٠٠ - ت ٤٠٠.

ثم يلى ذلك الحروف العربية الجديدة التى لم تكن معروفة فى النبطية والتى سميت بالروادف وهى:

ث ٥٠٠ - خ ٦٠٠ - ذ ٧٠٠ - ض ٨٠٠ - ظ ٩٠٠ - غ ١٠٠٠.

وهذا يؤكد من غير شك أن هذا الترتيب هو الذى كان معروفًا فى القرون الأولى من

(١) Euting, Nabat. Inschriften.

الإسلام وأنه مستمد بدوره عن الترتيب النبطي للحروف.

أما عن كيفية انتقال الكتابة من الشمال إلى الجنوب فليس لدينا من الكتابات أو الأدلة ما يوضحها على وجه التحقيق وإن كان من المعتقد ـ حسب الأخبار القليلة التي وصلتنا ـ أن هذا الخط المتأثر بالخط النبطي أخذ ينتشر فى مكة والمدينة على يد التجار العرب الذين كانوا كثيرى الاحتكاك بالنبط وبالحيرة وكذلك على يد النصارى واليهود حتى استطاع أن يتغلب على كتابة المسند وقد قضى فى عصر مبكر على أفرع هذه الكتابة من شمال بلاد العرب وهى الكتابات الصفوية واللحيانية والثمودية. غير أن المسند بقى فى اليمن إذ عثر على نصوص به ترجع إلى ما قبل الإسلام مباشرة مثل نص أبرهة، وربما ساعده على البقاء فى اليمن أنه كان قريبًا من خط الحبشة التى كانت ذات سيطرة على بلاد اليمن فى ذلك الوقت هذا بالإضافة إلى أصالة المسند وعمق جذوره وبلوغه درجة كبيرة من التأنق والجمال والإتقان. على أنه بظهور الإسلام تم القضاء نهائيًا على كتابة المسند وتم انتصار الكتابة العربية الشمالية.

الخــط
هو الفن العربى الأصيل[*]

إذا زعم البعض أن الفنون العربية قد قامت على أساس من فنون الأقطار التى فتحها العرب بعد ظهور الإسلام فإنه من المسلم به أن العرب بدورهم قد نقلوا إلى هذه البلاد نفسها الخط العربى، كما نقلوا إليها اللغة العربية والإسلام سواء بسواء.

ولقد تطور الخط العربى على يد العرب إلى فن جميل احتل مكان الصدارة بين الفنون الإسلامية والعربية؛ وساعد على ذلك ما تمتاز به طبيعة الخط العربى وأشكال حروفه من الحيوية بفضل ما فيها من الموافقة والمرونة والمطاوعة، وما فيها من قابلية المد والرجع والاستدارة والتزوية والتشابك والتداخل، وما فيها من اختلاف فى الوصل والفصل، مما هيأ لها فرص التطور والزخرفة بطرق وأساليب شتى.

وليس أدل على ما تحمله أشكال الحروف العربية من بذور الخصب والابتكار والتنوع من أن هذه الحروف قد كتبت بآلاف الهيئات بل إن حرف الهاء وحده قد ورد له مئات الأشكال المختلفة.

ولقد حظى الخط منذ البداية بإجلال العرب وتقديرهم له حتى إنهم أحاطوا نشاته بأساطير: إذ نسبوه إلى بعض الملوك تارة وإلى بعض الأنبياء تارة أخرى[١]. ويستشف من الأخبار التى وصلتنا ان العرب كانوا يضعون الكتابة فى مرتبة أعلى من الحفظ، وكانت القصيدة التى تحوز تقديرهم تكتب بماء الذهب وتعلق فى الكعبة إجلالاً لشأنها[٢].

وتأكدت نزعة تفضيل الكتابة على الحفظ عند العرب بعد الإسلام. ولقد عبر ذو الرمة عن ذلك حين قال لعيسى بن عمر: «اكتب شعرى فالكتاب أعجب إلى من الحفظ لأن الأعرابى ينسى الكلمة قد تعب فى طلبها يومًا أو ليلة فيضع فى موضعها كلمة فى وزنها ثم ينشدها الناس»[٣].

وترجع عناية المسلمين بالخط فى الدرجة الأولى إلى أنه كان الوسيلة الأساسية التى حفظ بها القرآن الكريم، ومن المعروف أن النبي ﷺ كان يتخذ كتابًا يدونون بخط عربى ما ينزل به الوحى عليه من آيات. وفى

(*) حلقة بحث الخط العربى، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٦٨.
(١) القلقشندى: صبح الأعشى جـ ٣ ص ٦ و٧.
(٢) سميت هذه القصائد لذلك بالمعلقات.
(٣) النويرى: نهاية الأرب فى فنون الأدب، السفر السابع ص١٨.

عهد أبي بكر تم جمع القرآن الكريم بعد أن مات واستشهد كثير من حفظته، وفى خلافة عثمان كتبت المصاحف وأرسلت نسخ منها إلى الأقطار المختلفة[1] حتى يتفادى حدوث أي اختلاف فى القرآن؛ وهكذا كان للخط العربى دوره الأساسى فى حفظ القرآن من التحريف، وفى تداوله وانتشاره، وفى التعبد بتلاوته.

والحق أن كتابة القرآن بخط عربى وتلاوته فى المصاحف والتعبد بذلك قد أدى إلى إعزاز شأن الخط العربى وإجلاله؛ ذلك أنه صار يرتبط فى أذهان المسلمين بالقرآن والتلاوة والتعبد، ومن ثم لم يقف إعجاب المسلمين بالخط عند حد ما فيه من قيمة جمالية، بل صار يتصل أيضًا بالعاطفة الدينية، وهكذا صار المسلمون ينظرون إلى الخط نظرة إكبار وتقدير، ويتذوقونه بمتعة روحية.

ويمكن أن نشبه الخط فى ذلك بالموسيقى والمسرح عند الغربيين: إذ أنهما نشأ وتطورا متصلين بعاطفة دينية، ومن ثم صار لهما متعة روحية إلى جانب ما يبعثانه فى النفس من لذة فنية.

ومن أسباب العناية بالخط العربى أيضًا أنه كان الوسيلة الأساسية للعلم والتعلم عند المسلمين، ولقد أشاد الإسلام بالعلم، وحث على إنمائه ونشره، وقد قرن الله سبحانه بين العلم والكتابة ونسبهما إلى نفسه فى أول الآيات نزولاً على النبي ﷺ حين قال: ﴿اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ۝ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ۝ عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ۝﴾، كما أقسم عز وجل بالقلم والكتابة فى قوله: ﴿ن ۚ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ۝﴾، ووصف سبحانه ملائكته بالكتابة فقال: ﴿كِرَامًا كَاتِبِينَ ۝﴾.

وضرب النبى للمسلمين المثل فى العناية بالكتابة حين كان يطلق سراح الأسير إذا علم الكتابة لعشرة من صبيان المسلمين.

وربما كان من أسباب العناية بالخط أيضًا وتطويره نحو فن جميل هو ما شاع عند المسلمين فى العصور الوسطى من تحريم الإسلام لتصوير الكائنات الحية[2]، ومن ثم وجد المسلمون فى الخط متنفسًا لمواهبهم الفنية يعوضهم عن التصوير، ويغنيهم عن التعرض للسخط.

ولقد بالغ البعض فى تقدير الخط العربى حتى زعموا أن للحروف أسرارًا وقوى خفية، وربطوا بين هذه القوى وبين نسب الحروف العددية، وخصوا كل حرف بطبيعة من الطبائع، وقرنوا بين عالم الطبيعة وبين الحروف[3]، كما كثر التشبيه فى الأدب الإسلامى بالخط وأدواته وبالحروف وأشكالها.

وكان مما هيأ الفرصة للعناية بالخط العربى وانتشاره تعريب الدواوين فى عهد الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان، إذ أدى استخدام اللغة العربية فى الدواوين إلى إحلال الخط العربى فى دواوين الأقطار المختلفة ومكاتباتها الرسمية محل الكتابات

---

(١) بدار الكتب المصرية نسخة من القرآن الكريم يقال إنها واحدة من هذه المصاحف التى كتبت فى عهد عثمان، وفى طشقند مصحف يقال إنه المصحف الذى كان يقرأ فيه عثمان بن عفان لحظة مقتله.

(٢) حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ص ٩ـ ٢٠؛ فن التصوير فى مصر الإسلامية ص ٩ـ ١٥.

(٣) ابن خلدون: المقدمة ص ٥٦١ـ ٥٩٢.

الأخرى. ولقد أدى ذلك إلى الإقبال على تعلم الكتابة العربية وانتشار الخط العربى فى الأقطار التى خضعت لحكم العرب بحيث صار الخط العربى من أهم مظاهر سيادة الدولة العربية الإسلامية بل صار كثير من اللغات غير العربية يكتب بخط عربى مثل الفارسية والتركية والأردية وغيرها.

هذا وقد ساعد على تطوير الخط العربى وتحسينه بصفة عامة استخدام المسلمين للورق وتعلم صناعته. ولقد عرف المسلمون صناعة الورق منذ أواخر القرن الأول الهجرى[١]، ومنذ ذلك الوقت انتشر استخدام الورق فى مختلف الأقطار الإسلامية. وقد أدى استخدام الورق إلى الإقبال على نسخ الكتب وبالتالى إلى كثرة النساخ والوراقين والعناية بالخط.

ويتجلى تقدير العرب للكتابة والخط فيما ورد عنهم من نثر ونظم فى الإشادة بالخط الجميل. ومن أمثلة ذلك ما جاء من أن على بن أبي طالب قال: «الخط الحسن يزيد الحق وضوحًا».

وقال ابن المعتز:

إذا أخذ القرطاس خلت يمينه
تفتح نورًا أو تنظم جوهرا

وقال أبو بكر الصولى فى صفة الخط:

إذا ما تخلل قرطاسه
وساوره القلم الارقش
تضمن من خطه حلة
كمثل الدنانير أو أنقش
حروف تكون لعين الكليل
نشاطًا ويقرؤها الأخفش

وقال أبو هلال العسكرى:

الكتب عقل شوارد الكلم
والخط خيط فى يد الحكم
والخط نظم كل منتشر
منها وفصل كل منتظم
والسيف وهو بحيث تعرفه
فرض عليه عبادة القلم[٢]

ولقد بذل العرب جهودًا متواصلة فى سبيل الوصول بالخط العربى إلى مستوى فنى رفيع. والحق أنه بظهور الإسلام أخذ الخط العربى يحظى بكثير من العناية فى سبيل التحسين والتجميل فضلاً عما ناله من عناية موضوعية من حيث تزويده بعلامات الإعجام والإعراب.

وقد وصلتنا نماذج من الكتابات العربية المبكرة على البردى والحجر مثل البردية المؤرخة بسنة ٢٢هـ والصادرة من أحد عمال عمرو بن العاص على أهناسية فى مصر[٣]، (لوحة 1716) ومثل شاهد الحجرى[٤] المؤرخ بسنة ٣١هـ الذى عثر عليه بمصر أيضًا (لوحة 1670).

ويتضح من هذه النماذج أن الخط العربى كان لا يزال فى ذلك الوقت المبكر ينقصه التنسيق، وأن أشكال حروفه كانت لا تزال تمثل خليطًا من النوعين اللذين تفرع إليهما فيما بعد ونعنى بهما الكوفى والنسخ. ومن الملاحظ أن خصائص النسخ كانت أغلب فى الكتابات المتعلقة بالمعاملات اليومية فى حين

(١) الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى تاريخه وخصائصه ص ١٠٠.
(٢) النويرى: نهاية الأرب فى فنون الأدب السفر السابع ص ١٤ و١٥.
(٣) إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية ص ٢٦.
(٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

ان خصائص الكوفى كانت أغلب فى الكتابات الأثرية والمصاحف.

غير أن الخط الكوفى كان أسرع إلى التنسيق والتحسين من الخط النسخ إذ لم يلبث الخط الكوفى أن اتخذ أسلوبًا منسقًا فى مدى فترة وجيزة نسبيًا، ويتضح من كتابة سد معاوية (لوحة 1628)، بالطائف المؤرخ بسنة ٥٨هـ أن الخط الكوفى كان قد اتخذ فى ذلك الوقت طابعًا متميزًا، وأن أشكال حروفه صارت متناسقة، وأن كلماته قد رتبت ترتيبًا متوازنًا. ولم يمض عقدان من الزمان حتى ازداد هذا النوع من الخط تنسيقًا وتوازنًا كما يشهد بذلك شاهد من الحجر الرملى من مصر مؤرخ بسنة ٧١هـ (لوحة 1671)[١]، والكتابة الأثرية المؤرخة بسنة ٧٢هـ والمكتوبة بواسطة فصوص الفسيفساء الزجاجية بقبة الصخرة[٢] (لوحات 49 ـ 50)، وكتابات أحجار الأميال[٣] (لوحة 1629)، وبعض قطع العملة[٤] وكلها ترجع إلى عهد الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان (لوحات 1067 ـ 1068)، وكذلك مصحف كتب بخط سيدى حسن البصرى فى سنة ٧٧هـ[٥].

ولم يقف الخط الكوفى عند حد تنسيق أشكال الحروف والكلمات: إذ أخذ يزوّد بإضافات بقصد التجميل والتحسين، كما أخذت حروفه وكلماته تكتب بأشكال زخرفية مختلفة مما أدى إلى تفرعه إلى أنواع مختلفة من الخطوط مثل الكوفى المورق والمزهر والمربع والمعمارى والمضفر وغيرها[٦].

ويتمثل أقدم نماذج الخط الكوفى المزخرف فى نقش بئر الرملة المؤرخ بشهر ذى الحجة سنة ١٧٢هـ (٧٩٨م)[٧] وهو يمثل ميلاد الكوفى المورق الذى يعتبر من أبدع ما ابتكره الخطاطون المسلمون فى مجال الخط الكوفى (لوحة 490).

وربما كان الخط الكوفى أسرع إلى التنسيق من الخط النسخ لأنه يتألف أساسًا من مستقيمات تتقابل فى زوايا، ومن ثم صار من السهل التوصل إلى تنسيقه وترتيب حروفه فى وقت قصير نسبيًا. ومن هنا اقتصر على الخط الكوفى وحده تقريبًا طوال القرون الخمسة الأولى فى تدوين المصاحف، وفى الكتابات التذكارية (لوحة 1702)، وفى النقوش الزخرفية (لوحات 951 ـ 952)، وفى الكتابات على العملة وغيرها من المسكوكات (لوحات 1067 ـ 1165).

وإذا كان الخط الكوفى أسهل من حيث التنسيق والتزويق فإن الخط النسخ كان من

---

(١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

(٢) حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ص ٢٤. تشتمل هذه الكتابة على آيات قرآنية وأدعية ونص تسجيلى جاء فيه ما يلى: «... بنى هذه القبة عبد الله عبد الله الإمام المأمون أمير المؤمنين فى سنة اثنتين وسبعين...». ومن المعروف أن الخليفة العباسى المأمون أجرى بعض الإصلاحات فى هذه القبة، ومن ثم فمن الواضح أن استبدال اسم المأمون باسم عبد الملك قد تم بهذه المناسبة، غير أن التاريخ الأصلى لم يغير. انظر:

Berchem (M. Van), Corpus Inscriptionum Arabicarum, Jerusalem, Vol. II, No.245, P. 237, Fig. 35; Combe (E.), Sauvaget (J.) et wiet (G.), Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe, Vol. 1, P.8-9.

(٣) Berchem (M. Van), op. cit, Vol.I, No.I, Vol III. Pl. I,II.

(٤) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة نماذج من هذه العملة.

(٥) محفوظ بدار الكتب المصرية.

(٦) انظر: Flury, Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery. Survey of Persian Art.

(٧) Berchem (M. Van), Inscr. ar. de Syrie, MIE, P. 422, Pl. II.

جهة أخرى أسهل تناولاً بصفة عامة، ومن ثم صار الخط النسخ هو الخط المعتاد فى المكاتبات المدنية والمعاملات اليومية ونسخ الكتب (لوحات 1716 ـ 1725، 1735 ـ 1742).

ولقد استغرقت إجادة هذا الخط قرونًا عدة حتى يصبح على مستوى من الجمال والجودة يؤهله لأن تدون به المصاحف، ويستخدم فى الكتابات التذكارية والأثرية والنقوش الزخرفية.

وعلى عكس الخط الكوفى أرخ المؤلفون لمراحل تطور الخط النسخ وما ناله من تحسين وتجويد على يد عباقرة الخطاطين طوال العصور الإسلامية.

(ويرجع الفضل فى تطوير الخط النسخ إلى سلسلة من الخطاطين الأفذاذ الذين أخذوا على عاتقهم العمل على تحسين الخط وتجميله على التوالى بحيث كان كل منهم يضم جهده إلى تراث سلفه)

ولقد اتبع الخطاطون فى سبيل تحسين الخط النسخ أسلوبًا مختلفًا عن أسلوبهم فى تجميل الخط الكوفى: ذلك أنه فى حالة الخط الكوفى كان الخطاطون يعتمدون أساسًا على ذوقهم الفنى دون العناية بوضع الأسس والقواعد. أما فى حالة الخط النسخ فقد كان الخطاطون يعولون بصفة أساسية على تقرير معايير وقواعد يضبطون بها الخط، وذلك بأن يحددوا لأشكال الحروف نسبًا هندسية وموازين(لوحة 1734). وقد وضع هذا النظام على يد ابن مقلة فى نهاية القرن الثالث بعد الهجرة: إذ يعتبر ابن مقلة أول من قرر للخط معايير يضبط بها. وقد نسب ابن مقلة جميع الحروف إلى الألف التى اتخذها مقياسًا أساسيًا، والتى حدد طولها بعدد من النقط: أي أنه ناسب بين طولها وعرضها[١].

وعلى هذا الأساس وضع ابن مقلة قانونًا يضبط به أصول الخط، وقد حاول كبار الخطاطين الذين جاءوا بعد ابن مقلة أن يعدلوا من قانون ابن مقلة فى سبيل الوصول بفن الخط إلى الكمال؛ ومن أشهر من جاء بعد ابن مقلة وحاول إكمال عمله وضبطه ابن عبد السلام.

وبلغ فن الخط مستوى أعلى على يد (على بن هلال المعروف بابن البواب) المتوفى سنة ٤١٣هـ[٢] (لوحة 1736) الذى جمع فى الخط بين النسب والجمال الفنى. ثم ازدهر هذا الفن فى القرن السابع الهجرى بفضل ياقوت المستعصمى (لوحة 1737) الذى لقب بقبلة الكتاب والذى تتلمذ عليه عدد من الخطاطين المجيدين.

واستمرت محاولات التجميل والتحسين على يد الخطاطين فى مختلف الأقطار الإسلامية ولا سيما فى إيران (لوحة 1738) ومصر المملوكية[٣] (لوحات 1753 و1839 و1843 ـ 1845 و1854) وتركيا العثمانية[٤] (لوحات 1740 و1744 و1749 و1848 و1849 و1851 و1855) والهند (لوحة 1837).

وليس من شك فى أن محاولة ضبط أشكال الحروف بنسب ومعايير جمالية

(١) القلقشندى: صبح الأعشى جـ ٣ ص ١٣.

(٢) الدكتور سهيل أنور: الخطاط البغدادى على بن هلال المشهور بابن البواب ـ ترجمة محمد بهجة الأثرى وعزيز سامى.

(٣) ابن خلدون: المقدمة ص ٤٦٩.

(٤) Huart, Calligraphes et Miniaturistes.

وتقنينها تعتبر فريدة فى مجال الخطوط.

ولقد وصلت هذه المحاولات الجادة بالخط النسخ إلى مستوى من الجمال بحيث صار منذ القرن السادس الهجرى ينافس الخط الكوفى كخط رسمى وزخرفى، واحتل الصدارة فى تدوين المصاحف (لوحات 1828 ـ 1855) وفى الكتابات الأثرية على العمائر والتحف الفنية كما تفرعت منه أنواع كثيرة من الخطوط مثل الطومار والثلث والتعليق والنستعليق (لوحة 1743) وغيرها (لوحة 1703 و1708 و1713 و1736 و1738 و1744 و1747).

ومهما يكن من أمر فقد تميز الخط العربى كفن بطابع الأصالة: ذلك أنه نبع من روح عربية صرفة، وتطور محتفظًا بخصائصه العربية، وفى معظم الأحيان بمنأى عن التأثيرات الأجنبية.

وينظر العرب والمسلمون إلى الخط العربى كفن قائم بذاته فضلاً عن إسهامه فى تكوين الفنون الإسلامية الأخرى. ولقد كان النموذج من الخط العربى يحتل مكان الصدارة كعمل فنى بين المنتجات الفنية الأخرى: وذلك بفضل ما فيه من قيم جمالية بحتة، ولما يبعثه فى النفس من لذة فنية ومتعة روحية.

كما كانت لوحات الخطوط تلعب دورًا مهمًا فى تزيين قاعات السكن ومحال العمل وذلك بفضل طابعها الزخرفى الذى يضفى على المكان جمالاً وروعة (لوحة 1745).

وكان هواة الفنون يحرصون على جمع نماذج الخطوط الجميلة فى مرقعات، ويبذلون فى سبيل ذلك ما يتطلبه من جهد ومال، ويحافظون على صيانتها باعتبارها من أثمن ممتلكاتهم الفنية، وكانوا يرجعون إلى هذه النماذج بين الحين والحين للاستمتاع بالتطلع إليها، وتذوق ما تشتمل عليه من فن وجمال.

والحق أن أقل أثر من خط جميل من عمل خطاط ذائع الصيت كان يعتبر تحفة فنية يتسابق ذوو الذوق السليم والهواة والأثرياء إلى الحصول عليها.

وكانت هذه النماذج من الخطوط تتضمن عبارات دينية كالبسملة وبعض الآيات القرآنية وأحاديث النبى الكريم والأدعية والحكم والمواعظ، ومن ثم كان الدين والفن يمتزجان فيها فى وحدة جميلة، وكان الخط الجميل يفعم بعاطفة دينية تزيد من قيمته الفنية.

كما كان العمل الأدبى من منظوم ومنثور يزداد قيمة حين يدون بخط جميل: إذ يصبح بذلك عملاً فنيًا تزيد فيه القيمة الفنية للخط من قيمة العمل الأدبى، بل قد تطغى أحيانًا على ما يتضمنه من معان وأفكار، ومن ثم لا تقف مهمة الخط عند حد التسجيل والتدوين بل يصبح إنتاجًا فنيًا عظيمًا، وربما أصبح الكتاب بفضل خطه الجميل كنزًا فنيًا غالى القيمة.

واستهوى الخط العربى الفنانين الأوربيين فزخرفوا به منتجاتهم الفنية المختلفة، كما حوروه إلى وحدات زخرفية، وتأثروا به فى تطوير بعض أشكال الحروف الأوربية[1]، كما استوحوا منه بعض لوحاتهم (لوحات 1611 ـ 1614).

وارتبط بالحفاوة بالخط الجميل تقدير الخطاطين وإجلالهم فى المجتمع العربى والإسلامى. ولقد تميز الخطاط العربى بيد

(١) بريجز: تراث الإسلام ص ١٥٨ وشكل ٧٢ ترجمة الدكتور زكى محمد حسن.

قوية متزنة مطواعة، وخيال خصب مبتكر، وروح متحمسة، وصبر ومثابرة على العمل: يقوِّى كل ذلك إحساس بقداسة عمله، واعتزاز وفخر به، وتشجيع من مجتمع يقبل على إنتاجه ويقدر مجهوده ويتذوق فنه. ولقد بلغ من اعتزاز الخطاط بعمله أن كان يحرص على التوقيع عليه مهما قل حجمه.

ولقد وصل كثير من الخطاطين المسلمين مستويات عالية فى فنهم، وأظهروا فى مجال الخط مهارة تدعو إلى الدهشة، وحققوا أعمالاً تبلغ حد الإعجاز، وذلك مثل كتابة جميع القرآن الكريم على لوحة واحدة، أو تدوين بعض الآيات الكريمة على حبة أرز أو قمح[١]، أو تشكيل الكلمات والعبارات على هيئة طيور[٢] وكائنات حية أخرى وأشكال مختلفة كالطغراة[٣] (لوحات 1733 و1751 و1754).

وقد اعتبر الخطاط فى المجتمع العربى والإسلامى أحق أرباب الصناعات والفنون بوصف الفنان، وأقربهم إلى الفكر، بل ربما كان هو الفنان بحق فى ذلك المجتمع، كما كان أكثرهم تكريمًا وإجلالاً سواء عند العامة والخاصة، أو عند رجال الفكر ورجال الدين والدولة. وكان بعض الأمراء يجلون الخطاطين حتى إنهم كانوا يحملون لهم المحابر أو يمسكون لهم الشمعدان للإنارة أثناء الكتابة.

وبلغ من تقدير الشاه إسماعيل الصفوى لخطاطه محمود أن حرص على حمايته بصفة خاصة حتى لا يقع فى يد عدوه السلطان سليم إذا خسر المعركة معه. وكان السلطان بايزيد الثانى يقدر الشيخ حمد الله ويبسط له حمايته ورعايته (لوحات 1740 و1747).

وممن وصل إلى منصب الوزير من الخطاطين ابن مقلة الذى وزر لثلاثة من الخلفاء. كما أن شيوخ الإسلام فى تركيا كان كثير منهم من الخطاطين. كما زاول كثير من ذوى النفوذ والسلطة الخط على سبيل الهواية أو الاحتراف، واعتبر توفيقهم فى ذلك تشريفًا لهم، وفضلاً من الله عليهم. ولقد ذكر لنا التاريخ أسماء كثير من الخلفاء والسلاطين والوزراء وغيرهم من الذين عنوا بمزاولة هذا الفن الجميل أو الحرص على رعاية الخطاطين واقتناء النماذج الجميلة من أعمالهم مثل المستعصم والحاكم وشاه جهان وعبد الحميد وابن مقلة.

ومن الأعيان الذين عنوا بالخط عضد الدولة البويهى، وقابوس ملك جيلان المتوفى عام ١٠١٣ وكان يلقب بالكاتب، والسلطان أحمد جلائر المتوفى عام ١٤١٠، وبايسنقر التيمورى المتوفى عام ١٤٣٣م الذى أسس فى هراة مدرسة لتعليم فن الكتابة وعمل فيها بنفسه كخطاط، والشاه إسماعيل الصفوى، والشاه طهماسب المتوفى عام ١٥٧٦م، والأمير داراشيكوه من سلالة المغول فى الهند وعديد من سلاطين آل عثمان.

ومن ثم فلا عجب أن حظى الخطاطون دون غيرهم من الفنانين الإسلاميين بقسط وافر من عناية الكتاب: فذكرهم الشعراء، وشاع التجنيس بأسمائهم، وأفردت لهم الكتب والفصول التى تناولت الكلام عن حياتهم وأخبارهم ومدارسهم، وأشادت

(١) تحتفظ دار الكتب المصرية ومتاحف إسلامية أخرى بأمثلة من ذلك.
(٢) الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى تاريخه وخصائصه شكل ٧٠.
(٣) المرجع نفسه شكل ٧٢.

بمواهبهم، وتحدثت عن أساليبهم وتجديدهم فى مجال الخطوط، وتغنت بما وهبهم الله من ذوق راق وفن جميل، ومن أمثلة ذلك رسالة الخط المنسوب، والفية زين الدين شعبان الآثارى، وتحفة خطاطين لسليمان سعد الدين، ومناقب هزوران لمصطفى الدفترى المعروف بعالى الشاعر، والخطاطون والمصورون للقاضى أحمد بن مير منشى، وكذلك ما جاء عن الخط والخطاطين فى المؤلفات والموسوعات مثل الفهرست لابن النديم، وإخوان الصفا، وصبح الأعشى، وكشف الظنون، وأدب الكاتب، وعيون الأخبار، ونهاية الأرب.

ولقد كان الخطاط هو الفنان الرئيسى بين فنانى الكتاب وهم الخطاط والمذهب والمزوق والمصور والمجلد، وكان الخطاط فى معظم الأحيان هو الذى يقوم بالكتابة أولاً، ثم يحدد للباقين أعمالهم بعد ذلك، كما كان الخطاط يجمع إلى فنه فى كثير من الأحيان إتقان فنون الكتاب الأخرى كفنون نابعة من الخط ومساعدة له، وفى كثير من الحالات كان الكتاب يشتمل فقط على توقيع الخطاط إما باعتباره المنجز الوحيد لسائر فنون الكتاب، وإما باعتباره الأحق بالذكر بينهم، ومن أمثلة ذلك نسخة مزوقة من مقامات الحريرى مؤرخة بسنة ٦٣٤هـ (١٢٣٧م)، وقد اقتصر فيها على ذكر اسم ناسخها يحيى بن محمود الواسطى[(١)] (لوحات 1336 - 1344).

ولقد أسهم الخطاط العربى فى إخراج معظم التحف الفنية الإسلامية سواء فى مجال العمارة أو الفنون التطبيقية أو الفنون التشكيلية: إذ لم يقتصر عمل الخطاطين على الكتابة على الورق بل امتد إلى الكتابة على التحف الفنية والمعمارية بواسطة التلوين والترصيع والحفر سواء فى الجص أو الخشب أو الحجر أو غير ذلك من مواد البناء والزخرفة.

حقًا إن الخط كان له فى الفنون الإسلامية المختلفة دور تسجيلى على مستوى عال من حيث القيمة الأثرية والتاريخية والعلمية: ذلك أن العبارات المكتوبة على الأثر أو التحفة قد تتضمن اسم الصانع ومكان الصناعة والتاريخ واسم من عملت له التحفة ووظائفه وألقابه وبعض الأدعية والمراسيم والأوامر الإدارية والألفاظ اللغوية والمصطلحات وغير ذلك من الحقائق التاريخية المهمة التى قد تلقى الأضواء على بعض المظاهر الاجتماعية المختلفة وعلى الأساليب الفنية وتطورها؛ كما أن أسلوب الخط نفسه قد يفيد بدوره فى التعريف بالأثر، وتحديد عصره ومكان صناعته، وذلك لأن الكتابة على التحف والآثار كان يتولاها فى معظم الأحيان خطاطون يكتبونها حسب القواعد السائدة فى عصرهم وقطرهم.

غير أنه يعنينا هنا أن نوضح الدور الفنى الذى يقوم به الخط فى مجال الفنون الإسلامية الأخرى.

ولقد أعار الخط - بوصفه الفن العربى الأصيل - إلى الفنون الإسلامية المختلفة طابعه الجمالى القائم على التناسب بين النقطة والخط، ومن ثم تميزت الفنون الإسلامية فى الدرجة الأولى بالطابع الزخرفى الذى يعتمد بصفة أساسية على

(١) محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس.

الخط والنقطة وحسن التناسب بينهما.

ويتضح أثر الخط بجلاء فى الزخرفة الإسلامية: إذ تأثرت الوحدات الزخرفية الإسلامية بأشكال الخط العربى. وإنه لتمتزج أحيانًا حروف الخط بالوحدات الزخرفية الأخرى من نباتية وهندسية وحيوانية حتى يصعب التمييز بينها.

وبدخل الخط كعنصر زخرفى هام فى منتجات الفنون الإسلامية المختلفة وذلك لما له من ميزة زخرفية واضحة. ويتأكد هذا الدور الزخرفى إذا لاحظنا أنه فى بعض الأحيان كانت التحف المختلفة تشتمل على حروف وألفاظ عربية لا معنى لها؛ كما أن الكتابة كانت تصل أحيانًا أخرى إلى درجة من الغموض بحيث تتعذر قراءتها وتفسيرها، ومن ثم نجد أن دور الكتابة كان يقتصر فى هذه الحالات على الزخرفة فقط (لوحات 821 ـ 824).

وكان الخط فى كثير من الأحيان يمثل أهم العناصر فى زخرفة الإنتاج الفنى الإسلامى، بل إنه فى بعض الأحيان كان يمثل العنصر الزخرفى الوحيد فيه.

وكان أهم ما يتميز به الإنتاج الفنى فى صدر الإسلام عن الإنتاج الفنى القديم فى البلاد المفتوحة هو ما كان يزخرف ذلك الإنتاج من كتابات عربية: إذ كان الخط العربى فى صدر الإسلام هو الميزة العربية الوحيدة فى الأعمال الفنية. ويتجلى ذلك بشكل واضح فى بعض قطع النسيج المصرية(١) التى لم تكن تشتمل على أي مميزات عربية غير ما تشتمل عليه من أشرطة بالخط العربى (لوحة 772).

كما اقتصرت زخرفة بعض أنواع الخزف الإيرانى فى القرون الإسلامية الأولى على الخط العربى، ومن أمثلة ذلك بعض أنواع من الخزف المرسوم فوق الدهان الذى ينسب إلى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (القرن ٩ و١٠م). ويتميز هذا الخزف بأنه ذو طلاء زبدى اللون وزخارفه منقوشة باللونين الأزرق والأخضر. ويشتمل بعض نماذج من هذا الخزف على توقيعات صناعة مرسومة بطريقة زخرفية(٢).

ومن أمثلة ذلك أيضًا نوع آخر من الخزف ذو زخارف مرسومة تحت الطلاء باللون الأسود على مهاد عاجى اللون وينسب إلى سمرقند فى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (٩ و١٠م) (لوحات 821 ـ 824). ونجد على بعض أطباق منه حكمًا ومواعظ مكتوبة بأسلوب زخرفى. ومن أشهر نماذج هذا النوع من الخزف طبق يشتمل على الحكمة الآتية: «الحلم أوله مر مذاقه لكن آخره أحلى من العسل السلامة» (لوحة 821).

ويمثل الخط العناصر الزخرفية الوحيدة على بلاطة من الخزف من عمل غيبى بن التوريزى أحد مشاهير صناع الخزف فى مصر فى عصر المماليك(٣) (لوحة 924). وتقتصر زخارف هذه البلاطة على خطوط كوفية ونسخية بأساليب مختلفة.

ولقد تميز الخط العربى المستخدم فى زخرفة المنتجات الفنية الأخرى بكثرة ما أدخل عليه من زخارف: ذلك أنه بالإضافة إلى استخدام الأنواع المعروفة من الخطوط

(١) الدكتور زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ١٠ـ ١٢.
(٢) المرجع نفسه شكل ٣٢.
(٣) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

النسخية والكوفية المختلفة حورت حروف الخط أحيانًا إلى رسوم مختلفة، فمثلاً اتخذ الخط على نوع من النسيج ينسب إلى الفيوم أشكالاً تشبه الأشجار والأغصان حتى إن شريط الخط يبدو أشبه بصف من الأشجار (لوحة 774). كما حورت أيضًا حروف الخط على التحف المعدنية المكفتة التى صنعت فى إيران (لوحات 953 - 970) ومصر إلى رسوم كائنات حية من إنسان وحيوان وطير. ومن أمثلة ذلك رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة باسم كتبغا محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١] (لوحات 973 - 978).

واستمد الفنانون المسلمون كثيرًا من الزخارف من الخط العربى ومن أشهر الأمثلة عل ذلك زخارف الإطارات فى البسط المعروفة باسم سجاجيد هو لباين التى تتمثل على هيئة حروف كوفية متشابكة[٢] (لوحات 744 - 745).

وبالإضافة إلى أهمية الخط فى الفنون التطبيقية امتد أثر الخط العربى أيضًا إلى مجال النحت: إذ زخرفت به منتجات النحت الإسلامى بكافة أنواعها سواء أكانت حجرية أم جصية أم معدنية أم غير ذلك، ومن أمثلة استخدام الخط فى زخرفة منتجات النحت عقاب من البرونز صنع فى مصر فى العصر الفاطمى محفوظ حاليًا فى متحف بيزا فى إيطاليا يزخرفه شريط من الخط الكوفى الجميل يتضمن أدعية لصاحبه (لوحة 1054).

ولعب الخط العربى دورًا أهم فى التصوير الإسلامى، والحق أن التصوير الإسلامى قد اتخذ فى أسلوبه طبيعة الخط العربى نفسه: ذلك أن المصورين كانوا فى طريقة تناولهم لصورهم أشبه بالخطاطين من حيث الاعتماد على الخط، ومراعاة النسب الجميلة، والدقة فى الرسم، والتحكم فى اليد؛ بل إنه من المرجح أن معظم من زاول التصوير من المسلمين كانوا قد نشئوا كخطاطين حيث كانوا يتدربون على الأسس اللازمة مثل معرفة النسب الجميلة ودقة الرسم والسيطرة على اليد.

ولقد كان الخط العربى من جهة أخرى عنصرًا مهمًا فى تكوين التصاوير وتصميمها، فكانت التصويرة يحليها أشرطة من الخط ترتب على سطح الصورة نفسها وتزيد من القيمة الجمالية لها. ويتضح ذلك بجلاء فى تصاوير المدرسة الإيرانية، والهندية إذ نجد الخط يشترك مع الرسم فى تصميم الصورة، وفى تحقيق الجمال الفنى لها.

وبالإضافة إلى الفنون التطبيقية والفنون التشكيلية كان للخط العربى أهمية فى العمارة الإسلامية. ومن الملاحظ أن أقدم أثر معمارى بقى بحالته الأصلية تقريبًا حتى اليوم - وهو قبة الصخرة - قد اشتمل على شريط طويل من الخط العربى كانت له أهميته الزخرفية إلى جانب قيمته التسجيلية (لوحة 49 - 50).

وظلت عادة زخرفة العمائر بالخط متبعة فى جميع العصور الإسلامية حتى أن العمارة الإسلامية قد تكون حقلاً مناسبًا لدراسة الخط العربى وتطوره وأنواعه المختلفة.

ونفذ الخط على العمائر الإسلامية بطرق

(١) حسن الباشا: دراسة أثرية حول رقبة شمعدان، مجلة المجلة، العدد ١٤ ص ٨٩- ٩٥.

(٢) الدكتور زكى محمد حسن: اوطلس شكل ٦٨٩.

شتى نذكر منها التلوين والحفر والفسيفساء وبلاطات الخزف والطوب وغير ذلك، كما وجد الخط بداخل المبنى وخارجه وفى أسقفه وقبابه وقبواته، وكان فى كثير من الأحيان يحتل مكان الصدارة بين أنواع الزخارف الأخرى. ومن أمثلة العمائر التى استخدم فيها الخط فى مصر جامع ابن طولون (لوحات 112 ـ 122) والأزهر (لوحات 128 ـ 133) وقبة قلاوون (لوحات 163 ـ 167) ومدرسة السلطان حسن (لوحة 195).

وبعد فإن كان كل مجتمع قد تميز بفن من الفنون وجد فيه التعبير الحقيقى عن روحه وشخصيته وطابعه وطموحه واستمد منه روح الابتكار اللازمة لنهضته، فإن الخط العربى كان وسيظل هو الفن العربى الأصيل الذى يعبر بصدق عن الروح العربى وطموحه وآماله، وبفضل رعايته وازدهاره سوف يتزود المجتمع العربى بروح الابتكار التى يشيعها الفن فى المجتمع والتى لا غنى عنها لنهضته وتقدمه.

جماليات الخط العربي (*)

إذا كان كل مجتمع قد تميز بفن من الفنون وجد فيه التعبير الحقيقي عن روحه وشخصيته وطابعه وطموحه، واستمد منه روح الابتكار اللازمة لنهضته فإن الخط العربي كان هو الفن الذى عبر بصدق عن المجتمع العربي وطموحه وآماله وبفضل رعايته وازدهاره سوف يتزود المجتمع بروح الابتكار التى يشيعها الفن فى المجتمع والتى لا غنى عنها لنهضة أى مجتمع وتقدمه.

والخط العربي موضوع موسوعى متشعب يمكن أن يتضمن جوانبه عشرات المجلدات وذلك لتعددها؛ إذ قد تشتمل مثلاً على الكلام عن نشأته وأصوله وتطوره منذ ما قبل الإسلام، ومنتجاته وأنواعه ومزاوليه ودوره فى الفنون الأخرى وتأثره وتأثيره إلى غير ذلك من الأمور.

ومن هنا كان الحرص أن يقتصر هذا البحث على جانب واحد هو جماليات الخط العربي: أي ما يشتمل عليه الخط العربي من خصائص ذاتية جميلة وقيم فنية تبعث فيمن يزاوله أو يستوحيه أو يتذوقه النشوة والمتعة، وكذلك ما يشتمل عليه من إمكانيات ساعدته على التطور نحو الإتقان والجمال.

وفى عرضنا لهذا الموضوع سوف نتطرق بطبيعة الحال إلى جوانب أخرى لتساعدنا على الكشف عن هذه الجماليات بل وربما فى ذكرها توضيح لبعض أشكالها وصورها.

وبادىء ذى بدء يجب أن نقرر أنه قد مارس الخط العربي واستوحاه على طول تاريخه وفى عصرنا الحاضر عباقرة وموهوبون شغفوا به وعملوا على تشكيله وتجويده وتنويعه وتطويره مما أدى إلى أن صار بحق فنًا مرموقًا يمثل روح المجتمع ويعبر عن طموحه ويسعد به مختلف طبقات المجتمع ويحظى بكل عناية ورعاية.

كما انتشر الخط العربي فى سائر أنحاء العالم الإسلامى بل وكان أوسع انتشارًا من اللغة العربية نفسها إذ كتبت به لغات أخرى غير عربية كالفارسية والتركية والأوردية والملاوية وغيرها، وحظى الخطاطون المجيدون بالحفاوة الشعبية والرعاية الرسمية حتى بلغ من تقدير الشاه إسماعيل الصفوى للخطاط محمود أن حرص على حمايته بصفة خاصة حتى لا يقع فى يد عدوه السلطان سليم إذا خسر المعركة معه.

(*) بحث بندوة عن الخط العربي بوزارة الثقافة بمصر سنة ١٩٩٢.

وزاول فن الخط كبار رجال الدولة وأعيانها نذكر منهم على سبيل المثال: عضد الدولة البويهي والسلطان أحمد جلائر (ت ١٤١٠) وبايسنقر التيموري (ت ١٤٣٣) الذي أسس في هراة مدرسة لتعليم فن الخط وعمل فيها بنفسه خطاطًا، والشاه إسماعيل الصفوي والأمير داراشيكوه من مغول الهند والسلطان محمود بن السلطان عبد الحميد العثماني.

وكتب عن الخط ومزاوليه العديد من المؤلفات وأشيد بهم شعرًا ونثرًا، ونذكر من هذه المؤلفات على سبيل المثال: رسالة الخط المنسوب، وألفية زين الدين شعبان الآثاري، وتحفة خطاطين لسليمان سعد الدين، ومناقب هزوران لمصطفى الدفتري المعروف بعالي الشاعر، والخطاطون والمصورون للقاضي أحمد بن ميرمنشي.

وورد الكثير عن الخط العربي في الكثير من المؤلفات الموسوعية مثل الفهرست لابن النديم، وإخوان الصفا، وصبح الأعشى.

وترجع جماليات الخط العربي إلى أمور ربما كان أهمها أمرين أساسيين:

أولهما أشكال الحروف العربية نفسها وطبيعتها في الليونة والانسياب وطريقة ترابطها لتشكيل الكلمات، وربما كان لطبيعة اللغة العربية نفسها دور في ذلك أيضًا مثل استخدام حرف الواو للوصل ونهاية الجمع والمثنى بالنون وكثرة استخدام الألف واللام.

كما تتكون الحروف العربية من مجموعات يختلف بعضها عن بعض بصفة عامة، في حين تتشابه حروف كل مجموعة، وذلك بالإضافة إلى حروف مفردة لكل منها شكلها المتميز وهي الألف والكاف واللام والميم والنون والهاء والواو والياء. كما أن لكل حرف من هذه الحروف أشكالاً مختلفة وذلك بحسب وضعها في الكلمة: أولها أو وسطها أو آخرها.

وكذلك زودت أشكال الحروف العربية منذ البداية بإمكانيات التنوع: وليس أدل على ذلك من أن الأبجدية العربية كتبت بآلاف الأشكال.

وعلى الرغم من أن الكلمات في الخط العربي يكتب كل منها بوصفها وحدة مستقلة متصلة الحروف فإن بعض الحروف لا يتصل بما بعده حتى في الكلمة الواحدة مثل الألف والدال والذال والراء والزاي والواو مما يمكّن الكاتب من أن يشكل من الكلمة الواحدة تصميمًا يعلو بعض حروفه على بعض عند الضرورة الجمالية.

ومما ساعد على تزويد الخط العربي بإمكانيات التجميل بالإضافة إلى ما سبق أشكال الحروف نفسها بما تشتمل عليه من قوائم وبسائط وانحناءات ودوائر وزوايا وتدرج في السمك والرشاقة واختلاف طرق وصلها، والتوازن بين الاتجاه الصاعد والاتجاه المبسوط وبين الزوايا والأقواس والدوائر.

وإذا أضفنا إلى ذلك ما استلزم من إضافة علامات الإعجام كالنقط وعلامات الإعراب كالضمة والفتحة والكسرة والشدة والهمزة والتنوين أمكننا أن نتخيل ما تضمنه الخط العربي من إمكانيات يستطيع الموهوب بفضلها أن يحقق مستوى عاليًا من الجمال الفني في تناوله.

وفضلاً عن ذلك فإن الفراغات في الخط العربي تتوازن وتنسجم مع الخطوط في الكلمات والجمل مما كان له فضل كبير في التوزيع الجمالي الناجح في التصميم الكلي.

وقد اكتشف العلماء أن أشكال الخط العربى فى حركة دائبة من امتداد وصعود وهبوط وانحناء واستدارة على الرغم مما تبدو عليه الحروف ظاهريًا من سكون وجمود وهكذا تضمنت أشكال الخط العربى حياة كامنة أتاحت له التشكيل الجميل.

كل ذلك هيأ للخط العربى أن يتطور عبر الزمان وأن يتشكل بصور تلائم العصر ومن المعروف أن التطور ظاهرة إبداعية طبيعية.

وإذا أطلقنا على هذا الأمر أو العامل الجانب الشكلى فى جماليات الخط العربى فإن الأمر الثانى الأساسى الذى ترجع إليه جماليات الخط العربى يمكن أن نسميه الجانب الروحى.

ذلك أن الخط العربى نشأ وتطور فى رحاب القرآن الكريم: إذ أن القرآن كتب عند نزوله بالخط العربى، ثم جمع المصحف الشريف فى عهد أبى بكر الصديق، ونسخت مصاحف عثمان بن عفان الخليفة الثالث بالخط العربى (لوحات ١٧٩٧ - ١٧٩٨)، ثم ظلت المصاحف كلها والآيات القرآنية والأدعية والعبارات الدينية تكتب بالخط العربى دون غيره من الخطوط، كما كتبت بدايات بعض سور القرآن الكريم بحروف الخط العربى مثل الف لام ميم راء كاف ها عين صاد طاء نون حاء، وهكذا ارتبط الخط العربى وحروفه بالقرآن الكريم وبتلاوته، وكان من أثر ذلك أن أفعم الخط العربى بروح دينية منذ البداية، وظلت هذه الروح تزداد مع الزمن، وهكذا امتزج فيه الشكل الجميل بالعاطفة الطاهرة، وارتبط الفن بالدين فى وحدة جميلة.

وصلنا نسخ من القرآن الكريم تنسب إلى مصحف عثمان رضى الله عنه بعضها فى القاهرة (لوحة 1797)، وفى طشقند (لوحة 1798)، وفى استانبول. ويبدو الخط العربى فى هذه المصاحف مبسوطا ومنسق الحروف والكلمات وخاليًا من علامات الإعراب والإعجام.

ولدينا مصاحف ترجع إلى القرن الثانى وما بعده يتضح فى بعضها علامات الإعراب أو الإعجام مدونة بأسلوب مبكر بالخط المبسوط (أو الكوفي) (لوحات 1799 و1800 - 1808) ويقال إنها من ابتكار أبى الأسود الدؤلى ومن بعده نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر. ثم لم يلبث الخليل بن أحمد الفراهيدى أن ابتكر علامات إعراب جديدة استمد بعضها من أشكال الحروف، ثم أخذ الخطاطون يحسنون من هذه العلامات ويضيفون إليها. وكان الغرض من كل ذلك تيسير قراءة القرآن دون تحريف أو تصحيف مع عدم إغفال الجانب الجمالى. ونظرًا إلى أن الخط العربى كان فى بدايته يتضمن بذور الجفاف واللين معا فقد انقسم منذ صدر الإسلام إلى نوعين رئيسيين هما الخط الجاف أو المبسوط الذى صار يعرف فيما بعد باسم الخط الكوفى، والخط اللين أو المقور الذى صار يعرف باسم خط النسخ.

ونظرًا إلى أن الخط الكوفى كان أشبه بأشكال هندسية (لوحات 1805 ، 1811 - 1814)، بل إنه كان يكتب أحيانًا بالأدوات الهندسية كالمسطرة والفرجار ولا سيما فى المصاحف الكبيرة، فإنه كان أيسر من خط النسخ (لوحة 1831) من حيث التجميل والتنسيق، ومن ثم اقتصر به فى القرون الخمسة الأولى على تدوين المصاحف الفخمة وزخرفة التحف والكتابة على الآثار.

وكان الخط الكوفى فى تنسيقه يعتمد

على ذوق الخطاط الذى اكتسب مهارته من ممارساته وتدربه ومشاهداته.

ولجأ الخطاطون فى تجميل الخط الكوفى بتشكيله أحيانًا وبتزويده أحيانًا أخرى بأشكال زخرفية معروفة كالخطوط أو الأشكال الهندسية، والزخارف النباتية والتشكيلات المعمارية التى امتزجت بأشكال الحروف نفسها فى وحدات جميلة.

ونتيجة لهذه الإضافات والتشكيلات عرف للخط الكوفى أنواع عديدة (لوحات 1826 ـ 1827) نذكر منها: الخط الكوفى البسيط ،وهو خط يتميز بتنسيق الحروف والكلمات، وخال من الزخارف (لوحات 44 ـ 50) واالكوفى ذو الزخارف الهندسية ويضاف إليه فى بداياته ونهاياته أشكال هندسية كالشرط ،والمثلثات والدوائر (لوحات 1630 ـ 1665)، والكوفى المورق وتتخذ بداياته ونهاياته أشكال أوراق نباتية (لوحة 1726)، والكوفى المزهر وتمتد من حروفه خطوط أشبه بعروق نباتية يتفرع منها أوراق نباتية وأزهار (لوحة 1728)، والكوفى ذو الشريط الزخرفى ويمتد أعلاه شريط زخرفى يتكون من حليات زخرفية متماثلة (لوحة 1729)، والكوفى المعمارى وتتشكل بعض أجزاء حروفه على هيئات معمارية كالقباب والعقود والكوابيل (لوحة 1728)، والكوفى المضفر أو المجدول (لوحات 1726 و1729). والكوفى على أرضية نباتية (لوحات 607 ـ 1727).

ويمكن أن تتضمن الكتابة الواحدة أكثر من نوع (لوحة 1628).

وكان الخط الكوفى قد أهمل أمره فى العصر الحديث وعمل على إحيائه خطاط مصرى هو المرحوم يوسف أحمد.

أما الخط اللين أو النسخ فقد استغرق وقتًا أطول حتى بلغ مستوى مناسبًا من التجميل والتحسين وذلك لأنه يكاد يخلو من الخطوط المستقيمة ويعتمد أساسًا على يد الكاتب دون أية أدوات هندسية.

ويرجع الفضل فى تطوير خط النسخ نحو الجمال إلى سلسلة من الخطاطين الأفذاذ كان كل منهم يضم جهده فى تحسين الخط إلى تراث سلفه.

وينسب الفضل الأول فى تحسين الخط اللين أو النسخ إلى خطاط عبقرى شغل منصب الوزير فى العصر العباسى هو أبو على بن مقلة (ت سنة ٣٢٨هـ/ ٩٣٩م) وذلك بأن قنن أشكال الحروف بأن نسبها إلى حرف الألف الذى اتخذه مقياسًا أساسيًا وحدد طوله وعرضه بعدد النقط.

وجاء بعد ابن مقلة آخرون أخذوا يضيفون من فنهم إلى الخط العربى نذكر منهم أبا الحسن على بن هلال الملقب بابن البواب (لوحات 1736 و 1830) (ت سنة ٤١٣هـ/١٠٢٢م) الذى عدل معايير الحروف إلى نسب جميلة.

• والحق أن محاولة ضبط أشكال الحروف بنسب ومعايير جمالية وتقنينها تعتبر فريدة فى مجال الخطوط.

• ومن العلامات المميزة فى تطوير الخط العربى وتحسينه ياقوت المستعصمى (لوحات 1737 ، 1832 ، 1834) الملقب بقبلة الكتاب (ت سنة ٦٩٧هـ/١٢٩٧م).

• وابتكر الخطاطون عشرات الأنواع الرئيسية من الخط اللين التى يتفرع كل منها إلى أنواع أخرى فرعية لكل منها خصائصه الجمالية وأحيانًا وظيفته الخاصة وقد تبلغ عدد أنواع الخطوط المئات.

• وازدهر فى العالم العربى خط النسخ والثلث بأنواعه (لوحة 1746).

وفى إيران الخط الفارسى أو التعليق والنستعليق (لوحة 1828) والشكسته (لوحات 1741 - 1743 ، 1750 ، 1847).

وفى تركيا الخط الديوانى والهمايونى والرقعة والطغراء (لوحة 1754).

• وكثيرًا ما كانت تجمل هذه الخطوط بالتذهيب وتزخرف أرضياتها بالحليات التى كانت تكون مع الكتابة تشكيلاً جميلاً متناسقًا.

• وحظى العالم الإسلامى بعديد من الخطاطين الموهوبين الذين كان لكل منهم أسلوبه المتميز كما كان لبعضهم ابتكارات لخطوط نسبت إلى أسمائهم ونذكر من هؤلاء الخطاطين:

عبد الله الصيرفى أصفهان (لوحة 1738) وأبو بكر الغزنوى وعلى بن جعفر بن أسد (سوريا) (لوحة 1831) حمد الله بن الشيخ الأماسى (لوحات 1740 ، 1747 ، 1838 ، 1855) وعبد الله بن محمد الهمدانى (لوحة 1853) وسلطان إبراهيم والحافظ عثمان (لوحة 1851)، وأحمد القره حصارى (لوحة 1848) ومحمد مؤنس زاد، صاحب النهضة الخطية بمصر، وميرزا بن شاه رخ (لوحة 1836) والقندوس وشاه محمود النيسابورى (لوحة 1847 و1850) ودرويش حسن بن إلياس البروسوى (لوحة 1849) ومير عماد الحسنى.

ومحمد شفيق (لوحة 1745) وزهدى (لوحة 1744) والشيخ على بدوى الذى اشترك فى تأسيس مدرسة تحسين الخطوط بالقاهرة. وماجد (لوحة 1746) ومحمد إبراهيم. وسيد إبراهيم. ومحمد على المكاوى. ومحمد عبد القادر عبد الله وصابر وهاشم محمد البغدادى (لوحة 1749) ومصطفى على فقيه (لوحة 1833) ومحمد شفيع بن على عسكر الأرسنجانى (لوحة 1846).

• وعلى الرغم من أن الخط العربى قيمة جمالية فى حد ذاته فإنه أسهم فى تجميل المنتجات الفنية من عمارة وفنون، غير أنه كان يتشكل على أسطح هذه المنتجات وفقًا لملمس السطح وطبيعة الخامة والتصميم الكلى (لوحة 790)، فضلاً عن وظيفة الكتابات كقيمة تسجيلية ووسيلة لنقل آيات قرآنية وأدعية وعبارات دينية (لوحة 792)، والحق أن الإحساس النابع من مثل هذه المنتجات يشبه الإحساس بقطعة موسيقية متكاملة متجانسة النغمات وإن كان لكل نغمه منها جمالها الذاتى.

• وظلت عادة زخرفة العمائر بالخط متبعة فى جميع العصور الإسلامية حتى أن العمارة الإسلامية يمكن أن تكون حقلاً مناسبًا لدراسة الخط العربى وتطوره وأنواعه وأساليبه الجمالية، كما وجد الخط بداخل المبنى وخارجه وفى أسقفه وقبابه وقبواته. ونفذ على العمائر بطرق شتى منها الطلاء والحفر والفسيفساء (لوحة 567) وبلاطات الخزف (لوحات 597 ، 600 ، 604) والطوب (لوحة 606).

وأقدم أثر معمارى يشتمل على كتابة دونت بأسلوب جميل وكان لها دورها فى تصميمه فضلاً عن مضمونها الدينى والتسجيلى هو قبة الصخرة بالقدس وترجع إلى سنة ٧٢هـ (لوحات 49 - 50). ثم توالت بعد ذلك العمائر التى تشتمل على كتابات بخط جميل كان له دوره فى تصميمها العام، وأشكالها التى تلائم جمال العمارة وزخرفتها المتعددة.

والحق أن الكتابة الأثرية على العمائر كثيرًا ما تخدم التصميم العام للمبنى سواء من الخارج أو من الداخل بحيث قد لا يستقيم جمال المظهر العام بدونها: إذ قد يكون للخط قيمة تشكيلية أحيانًا فى تحزيم المبنى (لوحة 133)، وإضفاء طابع القوة عليه فضلاً عن الحيوية، وقد يكون له أثره فى تقوية الإحساس بالسمو والصعود فى العقود وأضلاع القباب (لوحة 129)، وقد يحقق الخط التكامل بين الشكل الكلى والقيمة الضوئية، وملامس الأسطح (لوحة 128).

● وكان للخط العربى فضله على الزخرفة الإسلامية بعامة: إذ أنه أعارها طابعه الجمالى القائم على التناسب بين النقطة والخط.

كما كان له دوره فى زخرفة المشغولات الفنية بكافة أنواعها، واشترك مع زخارفها النباتية والهندسية فى تكوين تصميمها، بل إنه فى بعض الأحيان اقتصر به على زخرفه التحفة وتجميلها وتكوين تصميمها العام. وجاء الخط متوافقًا مع الشكل والملمس السطحى وسائر الأشكال الزخرفية الأخرى. وهكذا تعاون الخط والفن والمهارة الصناعية والفكر الناضج والخيال الفياض فى تصميم التحفة الجميلة وإخراجها (لوحة 971). وكثيرًا ما كانت ترمز الكتابة لوظيفة التحفة (لوحة 981) فضلاً عن مضامينها الأخرى من تسجيل أو توقيع أو دعاء أو غير ذلك واستخدم فى الكتابة على التحف التطبيقية الحفر والطلاء والمينا والتكفيت والتذهيب كما استخدمت المادة نفسها أحيانًا كما هى الحال فى النسيج والسجاد.

● وكان الشريط الكتابى على التحفة يدور حولها متناسبًا مع دورانها ومؤلفًا قيمة تشكيلية تعبر عن الاستمرار. وأحيانًا تحقق الكتابة توازنًا بين الاتجاه الصاعد والحركة الدائرية، أو توازنًا بين الخط والكتلة، أو يساعد على توزيع الفراغات والمساحات توزيعًا جميلاً.

● ومن جهة أخرى اتخذ التصوير الإسلامى فى أسلوبه طبيعة الخط العربى نفسه من حيث اعتماده على الخط ورشاقته، ومراعاة النسب الجميلة، والدقة فى الرسم والتحكم فى اليد. هذا وفى كثير من منتجات التصوير الإسلامى كان للخط العربى دوره فى تصميم الصورة بالإضافة إلى دوره من حيث المضمون (لوحة 1741).

● ولم يقتصر الفنانون على الكتابة بالخط الجميل وإدخاله فى زخرفه المنتجات المختلفة بل حوروا حروفه أحيانًا إلى أشكال وصور مختلفة: من ذلك مثلاً تشكيل الحروف على هيئة أشجار وأغصان وعرف ذلك فى النسيج (لوحة 774)، أو تشكيلها على هيئة كائنات حية آدمية وحيوانية وشاع ذلك فى المعادن فى إيران (لوحة 953) ومصر (لوحة 973).

كما أقبل الخطاطون على تشكيل الخط العربى على هيئة صور مع الاحتفاظ بمضمونها مثل الطيور (لوحة 1751) أو السفن (لوحة 1733) والحيوانات.

● كما كونوا من كلمات العبارة حليات جميلة أو أشكالاً هندسية وساعدهم على ذلك كلمات اللغة العربية نفسها وما فيها من حروف قد تتكرر فى العبارة الواحدة مثل حرف الواو والنون والسين (لوحات 1732 ، 1752).

● هذا وقد كان للخط العربى دوره فى الفنون الأوربية، وكان ذلك موضوعًا تناول البحث فيه الكثيرون من الكتاب الأوربيين منذ

أوائل القرن التاسع عشر ونذكر من هؤلاء أدريان دى لونبيريه Adrien de Longpérier الذى كتب فى سنة ١٨٤٥ بحثًا عن استخدام الأوربيين للحروف العربية فى الزخرفة(١).

واتضح تاثير الخط العربى فى أوربا منذ القرن الثامن الميلادى، وظهر تاثيره فى الفنون الأوربية المختلفة كفنون ما قبل الرومانسكى والرومانسكى والقوطى والبيزنطى وعصر النهضة واستمر التاثير إلى ما بعد ذلك إلى العصر الحديث (لوحات 1583 - 1585 ، 1590 - 1592، 1607 ، 1611 - 1614).

ومن مظاهر تاثير الخط العربى فى أوربا دوره فى تطوير بعض أشكال الحروف الأوربية نفسها كما يتضح فى الكتابات الأثرية بالخط القوطى فى قبر ريتشارد الثانى فى وستمينستر (سنة ١٣٩٩) وفى أحد القبور فى فيشليك Fishlake فى يوركشير (سنة ١٥٠٥) وفى كنيسة سوث اكر South Acre فى نورفولك (حوالى سنة ١٥٥٠).

كما كتب بالخط العربى على المسكوكات الأوربية: ومن أمثلة ذلك بعض دنانير الملك غليالم ملك صقلية (٥٤٨ - ٥٦١هـ/ ١١٥٤ - ١١٦٦م) حيث جاء على بعضها كتابة بالخط الكوفى نصها «الملك غليالم المستعين بالله (لوحات 1100 - 1101) وكانت الحروف العربية تمثل زخرفة رئيسية على الأطباق القوطية وأغطية الأوانى كما يتضح ذلك فى غطاء إناء من الخشب من العصر القوطى يشتمل على زخرفة من الخط العربى (لوحة 1238).

● واستهوى الخط العربى الفنانين التشكيليين فى عصر النهضة بما فيه من جمال زخرفى فظهر فى بعض لوحاتهم التصويرية وأعمالهم النحتية: ومن هؤلاء جنتيلى دافبريانو فى لوحة تبجيل المجوس (سنة ١٤٢٣) المحفوظة فى الأوفتسي فى فلورنسا (لوحة 1590)، وهانس هولباين الأصغر فى (لوحة 1532)، وجورج جيز فى متحف برلين (لوحة 1607)، وفيركيو (سنة ١٤٥٣ - ١٤٨٨) فى تمثال داوود البرنز فى البارجيلو فى فلورنسا (لوحات 1055 - 1056).

ومما يسترعى الانتباه أن بعض الفنانين التشكيليين فى أوروبا فى العصر الحديث اعتمدوا على الخط العربى وحده فى تصميم بعض لوحاتهم.

ونذكر من هؤلاء على سبيل المثال باول كليه Paul Klée الذى زار مصر فى عامى ١٩٢٨ و١٩٢٩ وقد تأثر باول كليه باستدارة حروف الخط العربى وبحركته من اليمين إلى الشمال (لوحات 1611 - 1614).

وكان باول كليه ينثر أشكال الحروف العربية وأجزائها وأحيانًا بعض الكلمات على سطح لوحته بألوان شاذه وبتوزيع مدروس فتفجر أحساسًا قويًا مبعثه التباين اللونى والإيقاع الشكلى للحروف والتوزيع المنغم للمساحات، ولم تكن خطوطه كما تبدو فى الوهلة الأولى وليدة المشاهدة الآنية المجردة وإنما كانت نتيجة اختمار طويل متأن للمشاهدة الحسية. ومن ثم كان للشكل لغته التصويرية وفى الوقت نفسه معنى باطنى وإن بدا غامضًا. ومع ذلك فمن خلال الحرية

(١) Longpérier (Adrien de), De l'emploie des Caractères arabes dans l'Ornementation chez les peuples Chretiens de L'Occident. Revue Archéologique. II^e. Année, 1845, P.696-706.

التى تناول بها كليه أشكاله وألوانه لإبراز العلاقات الضرورية بينها نشأت فى لوحاته صلات بين الباطن والظاهر وتتابع إيقاعى وتداخل أنغام. ولا شك أنه كان لأشكال الحروف العربية وعلامات إعجامها فضل كبير فى تحقيق ذلك كله.

- أما فى مصر فقد صار استخدام الفنانين التشكيليين المعاصرين للخط العربى ظاهرة واضحة، وأنتجت لوحات وتحف لعب الخط العربى فى بعضها دورًا مهمًا بل واقتصر بعضها على الخط العربى بوصفه العنصر الوحيد فى العمل الفنى ومن هؤلاء على سبيل المثال صلاح طاهر وعمر النجدي وحسين الجبالي ونجوى عبد الجواد.

تطور الخط العربي في الإسلام(*)

على الرغم مما أورده المؤلفون من أخبار وآراء بخصوص نشأة الخط العربي وتطوره، فإن تاريخ هذا الخط لا يزال مشكلة تحتاج إلى كثير من الدراسة والتمحيص، ولا سيما فيما يتعلق بتطوره قبل الإسلام. والحق أنه لم يصلنا من الكتابات العربية التى ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام غير بضع كتابات أثرية بعضها مكتوب بلغة غير عربية وبخط غير عربى.

لكن بظهور الإسلام أخذ شأن الخط العربى فى الازدياد: إذ لم يلبث العرب أن انتشروا فى كثير من أجزاء العالم المتحضر فى ذلك الوقت، وامتد النفوذ العربى الإسلامى فى نحو قرن من الزمان من حدود الهند شرقًا إلى المحيط الأطلسي غربًا، ومن ثم أخذوا يمكنون للغة العربية التى أصبحت ذات قيمة دينية وأدبية إلى جانب أهميتها السياسية.. وتبع ذلك بطبيعة الحال التمكين للكتابة العربية التى لم يقتصر استعمالها على اللغة العربية، بل صارت تكتب بها فيما بعد لغات أخرى غير عربية.

ولقد كان من الأسباب الرئيسية فى انتشار الكتابة العربية تعريب الدواوين فى عهد الخليفة عبد الملك بن مروان.

وبالإضافة إلى ما أحرزته الكتابة العربية من انتشار واسع فإن الخط العربى قد حظى منذ ظهور الإسلام بعناية موضوعية من حيث التجويد والتطوير نحو الجمال والإتقان.

ويتضح جانب من جوانب العناية بالكتابة العربية فيما أدخله علماء اللغة على الحروف العربية من علامات الإعجام والحركة حتى يمكن تفادى الخطأ واللحن خصوصًا فى تلاوة القرآن الكريم.

ومن المعروف أن الخط العربى كان الوسيلة الأساسية التى حفظ بها القرآن، إذ اتخذ النبي ﷺ كتابًا يدونون الآيات القرآنية بخط عربى.

وفى عهد أبى بكر تم جمع القرآن الكريم بعد أن استشهد كثير من حفظته فى ميادين الجهاد، وفى عهد عثمان كتبت المصاحف وأرسلت إلى الأقطار الإسلامية المختلفة (لوحات 1797 ـ 1798). وهكذا كان للخط العربى دوره المهم فى حفظ القرآن، وفى تداوله وانتشاره، وفى التعبد بتلاوته.

وليس من شك فى أنه كان لكتابة القرآن وتلاوته فى المصاحف فضل كبير فى إعزاز

(*) مجلة «منبر الإسلام»، السنة ١٩، العدد٨، شعبان ١٣٨١هـ/يناير ١٩٦٢م.

شأن الخط العربى، والرغبة فى تجويده وتحسينه، وفى نظر المسلمين إليه بإكبار وتقديس، وتأملهم له بلذة دينية، وتذوقهم لجماله بمتعة روحية. وقد أدى هذا كله بدوره إلى المبالغة فى تزويقه، والتطور به تطورًا زخرفيًا فنيًا.

وربما كان من أهم مظاهر العناية بالخط العربى تفريعه إلى عدد من الخطوط يتميز كل منها بخصائص معينة. وأهم هذه الخطوط نوعان رئيسيان: هما الخط الكوفى المزوى (لوحات 1715 و 1726 ـ 1732) والخط النسخ المقور (لوحات 1734 ـ 1754).

وقد كانت نشأة هذين الخطين وتطورهما مثار آراء مختلفة. وكان الرأى الشائع أن الكوفى أسبق فى الظهور، وأن الخط النسخ قد تطور منه، وربما كانت روايات المؤلفين الأقدمين توحى بذلك عند الوهلة الأولى.

والواقع أن المؤلفين المحدثين ـ ولا سيما المستشرقين منهم ـ قد فهموا الروايات القديمة على هذا النحو، ومن ثم انبروا إلى تفنيدها على أساس دراسة ما تبقى من الكتابات الأثرية، والكتابات على العملة والصنج، وفى أوراق البردى والمخطوطات القديمة وغيرها: ذلك أنهم لاحظوا أن الخط العربى كان يحمل منذ البداية بذور الطابعين المزوى والمقور، وأن الخطين المزوى والمقود قد وجدا معًا فى وقت مبكر.

ولكن بدراسة ما أورده المؤلفون العرب عن الخط العربى فى ضوء القرائن المادية التى تتمثل فى نماذج الكتابة العربية التى وصلتنا يمكن أن نوضح بعض الحقائق بخصوص هذا الموضوع.

فمن الملاحظ أن المؤلفين القدامى كانوا يطلقون على الخط العربى بصفة عامة اسم الكوفى. وربما كان من أسباب هذه التسمية غلبة العناية بالكتابة العربية فى مدينة الكوفة منذ أن اتخذها على ابن أبي طالب مركز الخلافة الإسلامية. ومن المعروف أن بعض المؤلفين ينسبون إلى على ـ رضي الله عنه ـ الفضل فى بداية العناية بالخط وتحسينه.

وكان هذا الخط الكوفى أوالعربى على نوعين: هما المبسوط، وهو خط جامد يتألف فى الغالب من مستقيمات وزوايا، والمقور: وهو خط لين تقل فيه المستقيمات، وتحل الأقواس محل الزوايا.

ولما كان الخط المبسوط يتألف ـ كما قدمنا ـ من مستقيمات تتقابل فى زوايا صار من السهل التوصل إلى تنسيقه وترتيب حروفه فى وقت قصير. وأقدم ما وصلنا من الخط المبسوط المنسق كتابات ترجع إلى بداية العقد الثامن من القرن الأول الهجرى، وأهمها كتابة بالفسيفساء فى قبة الصخرة بالقدس ترجع إلى سنة ٧٢هـ (لوحة).

ولقد فطن الفنانون المسلمون منذ عصر مبكر إلى ما فى هيئة الكتابة المبسوطة من طابع زخرفى: ذلك أنها تتألف من قاعدة مستقيمة تمتد أفقيًا، وتتقابل معها مستقيمات فى زوايا، وهو ما جعل الكتابة تتخذ هيئة شريط زخرفى، ومن ثم عملوا على إنماء هذا الطابع الزخرفى، فادخلوا عليه كثيرًا من التحويرات الزخرفية حتى صار هذا الخط المبسوط بحق وحدة أساسية من الوحدات الزخرفية فى الفن الإسلامى.

وأدت سهولة تنسيق هذا الخط المبسوط وتجويده وزخرفته إلى أن أصبح أشبه بخط رسمى طوال القرون الخمسة الأولى حتى كاد أن يقتصر عليه وحده فى تدوين

المصاحف، وفى الكتابات الاثرية، وفى النقوش الزخرفية، وفى الكتابة على العملة وعلى الصنج.

ويجب أن نقرر هنا أن هذا الخط المبسوط قد انفرد وحده أخيرًا باسم الخط الكوفى، ولا يزال يطلق عليه هذا الاسم حتى الآن. واعتقد أن هذه التسمية هى السبب فى الخطأ الذى وقع فيه بعض المؤلفين المحدثين فى معارضتهم لما جاء فى الكتب العربية القديمة عن تطور الخط النسخ من الخط الكوفى: ذلك أنهم حملوا المصطلح القديم مدلول المصطلح الحديث: أي أنهم لم يفرقوا بين مدلول «الخط الكوفى» فى المؤلفات القديمة ويقصد به الخط العربى القديم بنوعيه: المبسوط والمقور، وبين اصطلاح «الخط الكوفى» فى المؤلفات المتاخرة، ويقصد به الخط المزوى وحده.

وإذا كان النوع المبسوط من الخط الكوفى ـ أو الخط الكوفى حسب المصطلح الحديث ـ أسهل من حيث التنسيق والتزويق بحيث صار فى الإمكان تطويره وتجميله فى وقت قصير نسبيًا فإن النوع المقور كان من جهة أخرى أسهل تناولاً بصفة عامة، وذلك لما يمتاز به من ليونة، ومن ثم صار هذا النوع المقور هو الخط الشائع أو العادى الذى كان يستخدم فى المكاتبات المدنية والمعاملات اليومية، والمؤلفات المختلفة سواء أكانت فى البردى أم فى الورق أم غير ذلك.

ويتمثل أقدم ما وصلنا من نماذج الخط المقور فى وثيقة من البردى: عبارة عن مكاتبة صادرة من أحد عمال عمرو بن العاص على أهناسية (لوحة 1716) فى بنى سويف فى مصر، وهى مكتوبة باللغة العربية واليونانية. وهذه الكتابة خالية من العناية والتنسيق ـ شأنها فى ذلك شأن غيرها من الكتابات المقورة المبكرة.

ومن نماذج الكتابة على البردى:

عقد زواج مؤرخ شعبان سنة ٢٧١هـ (٨٨٤م) بدار الكتب المصرية (لوحة 1718) ونوع الورق بردى أصفر فاقع رقيق مركب من قطعتين. والكتابة بحبر أسود وخالية من الإعراب ومن الإعجام باستثناء حرف الشين ونصها:

هــــذا مــــا اصـــــدق بـــــ

ـمدينـة أشمـون دروا ابـنـت

شـنـوده

سـا وهـى امـراة ايـم بـالـغ تـلـى

نـال وأشـهـدت لـه شـهـودا

بـتـوكـيـلـهـا إيـاه فـى انـ

فـاصـدقـهـا ا بـعـة دنـانـيـر

عـيـنـا ذهـبـا لـمـراتـه قـبـ

و دخوله عليها دينرين نقدا جياد

مـعـجــــلا وأخــــرت

صداقها على زوجها يحنس بن شنوده

خمسة سنين متواليات

دى وسبعين ومايتين وعليه تقوا

الـلـه وحـده لا شـريـك لـه و

ـا وقد أوصل يحنس بن شنوده الدينرين

المعجلين إلى امراته دورا

تليه وأقرت بوصولهما إليها وذلك

فى العشر الأواخر من شعبا

(و) سبعين ومايتين شهد على ذلك

ا يـم

ويتضح هنا استخدام الخط المقور غير المنسوب الذى شاع فى كتابة أعمال الحياة

اليومية وفى الكتابة على البردى فى مصر فى القرون الأولى وقد تأخر تنسيق هذا الخط المقور عن الخط الكوفى مما أدى إلى عدم استخدامه فى كتابة المصاحف الفخمة طوال القرون الخمسة الأولى باستثناءات قليلة.

على أن الخطاطين المسلمين قد تذرعوا بالصبر والمثابرة، وأخذوا يبذلون جهدهم فى سبيل العناية بهذا النوع من الخط منذ أواخر العصر الأموى، ولا سيما بعد استخدام الورق فى العالم الإسلامى فى أواخر القرن الثانى من الهجرة، واستعمال الخط المقور على نطاق واسع.

ويرجع الفضل فى تطوير هذا النوع من الخط وتجميله إلى سلسلة من الخطاطين الأفذاذ الذين عاشوا فى القرون الخمسة الأولى، وربما كان أهمهم الخطاط الذائع الصيت على بن هلال المعروف بابن البواب (لوحة 1830) المتوفى سنة ٤١٣هـ وقد كان هؤلاء الخطاطون الكبار يتوارثون الخط المقور، ويضيف كل منهم من فنه إلى تراث سلفه حتى استطاعوا أن يطوروا خطًا جميلاً قليل الزوايا كثير الاستدارة: هو الخط المنسوب الذى صارت أجزاؤه تخضع لمقاييس وموازين ونسب معينة تضفى عليه جمالاً ورونقًا وبهاء. وقد صار هذا الخط يطلق عليه اسم الخط النسخ ومن موازين الخطوط التي وضعها الخطاطون نموذج لخط ثلث حسب ميزان الخط.

(لوحة 1734) يوضح كتابة خط الثلث حسب قواعد تقنين يعتمد على التناسب بين النقطة والخط، إذ يختلف الخط المقور عن الخط الكوفى في أن الخطاطين ابتكروا لأفرعه المختلفة موازين وكان الألف هو أساس هذه الموازين.

وما إن وصل الخط المقور أو النسخ درجة مناسبة من التجويد والتنسيق حتى أخذ ينافس الخط المبسوط أو الكوفى كخط رسمى وزخرفى إلى جانب استخدامه فى الكتابة العادية وفى المؤلفات والكتب.

وقد حقق الخط النسخ انتصاره التام منذ عصر السلاجقة والأيوبيين، إذ صارت تدون به المصاحف الفخمة (لوحات 1828 - 1751)، واحتل الصدارة فى الكتابات الأثرية والزخرفية على المبانى والتحف الفنية.

ومع ذلك لم يفقد الخط الكوفى قيمته الزخرفية: فقد ظل يستخدم - ولو على نطاق ضيق - إلى جانب الخط النسخ فى الكتابات الأثرية والزخرفية.

ولا يزال الخطان محتفظين بهذه المكانة حتى عصرنا الحاضر.

الخط الكوفي (*)

قيل بصدد نشأة هذا النوع من الخط آراء مختلفة وكان من الشائع أنه أسبق ظهورًا من الخط النسخ، ويلاحظ من التسمية أنه ينسب إلى مدينة الكوفة، وفعلاً غلبت آراء المؤلفين العرب على جعل نشأته فى الكوفة من جهة وعلى جعله أسبق من النسخ من جهة أخرى، غير أنه من اللازم الآن أن نعيد النظر فى هذه الآراء وأن نستجلى هذه المشكلة مستعينين بدراسة الكتابات الأثرية قبل الإسلام مع المقارنة بغيرها من الكتابات العربية القديمة كنقوش العملة والصنج وكتابات البردى.

والحق أن هذه الكتابات المبكرة متشابهة على الرغم من اختلاف المواد المكتوبة عليها سواء أكانت حجرًا أم نقدًا أم برديات وليس بينها غير اختلاف ضئيل ويمكن أن يرجع هذا الاختلاف إلى طبيعة المادة المكتوبة عليها، فنجد أن نقش الكتابة فى الحجر كان ادعى إلى أن تكون أميل إلى التزوية والجفاف فى حين أن الكتابة فى البرديات كانت أكثر ليونة ومن ثم جاءت أكثر استدارة من كتابة الأحجار.

إن هذه النماذج التى ترجع إلى صدر الإسلام وما قبل الإسلام تحمل بذور النوعين المشهورين من الخط: المزوى والمقور (لوحات 1622 ـ 1629، 1715، 1767 ـ 1816) ولقد كانت بذور المقور أسرع إلى النبت فى البرديات (لوحات 1716 و 1718) فى حين كانت بذور المزوى أسرع فى النقوش الحجرية (لوحات 1622 ـ 1629) والعملة والسكة أى أن النوعين اللذين شاعا على طول التاريخ الإسلامى وهما النسخ والكوفى أي المدور والمزوى أو المقوَّر والبسط قد وجدت بذورهما منذ البداية.

وإذا تذكرنا أن هذين الأسلوبين من الخط أي الأسلوب المائل إلى التدوير وذلك المائل إلى التزوية كانا موجودين فى الخط العربى قبل الإسلام ومن قبل ذلك فى الخط النبطى الذى اشتق منه الخط العربى لا نستغرب وجود هذين النوعين فى الكتابة العربية فى صدر الإسلام.

على أن هذين الأسلوبين ـ وإن كان يبدو أنهما وجدا عن غير قصد ـ قد أخذ كل منهما يتحدد له مميزات معينة ويبالغ فى التأنق فيه على مر الزمن حتى وصل إلى درجة عالية من الإجادة والتأنق والتنويع والتفريع وحتى صار الفرق بينهما كبيرًا بحيث أمكن أن يصبحا خطين مختلفين تمامًا لكل منهما طابعه وأسلوبه.

(١) بحث بندوة بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ١٩٦٩ م.

وباستعراض الكتابات الأثرية وغيرها من الكتابات فى صدر الإسلام يلاحظ أن الخط المزوى حظى بعناية أكبر منذ البداية فاتخذ طابعًا رسميًا وصار له صورة أثرية فخمة ومن ثم انفرد فى تدوين القرآن الكريم طيلة القرون الأربعة الأولى كما كاد ينفرد بالكتابات الأثرية ذات الطابع الرسمى (لوحة 571) ونقوش العملة والصنج مدى القرون الخمسة الأولى (لوحات 1067 ـ 1124). وربما كانت نسبة هذا الخط إلى الكوفة ترجع إلى أن هذا النوع من الخط عنى به فى هذه المدينة التى أنشئت فيما بين عامى ١٨ و٢٠هـ وأنه تطور فيها حتى وصل إلى صورته المعروفة.

وإذا كان الخط الكوفى صار له ذلك الطابع الرسمى الأثرى الضخم فإن الخط اللين الذى كان أكثر مطاوعة كان أنسب وأكثر صلاحية للاستعمال فى الحياة اليومية ومن ثم شاع فى الكتابة فى البردى. ولقد اكتشفت وثائق بردية قديمة يرجع بعضها إلى ما قبل شاهد الحجرى المؤرخ بسنة ٣١هـ يوضح خطها المميزات اللينة المدورة ومن أمثلة ذلك بردية أهناسيا المؤرخة بسنة ٢٢هـ وهى عبارة عن خطاب صادر من أحد عمال عمرو بن العاص على أهناسيا فى مصر مكتوبًا بالعربية واليونانية (لوحة 1716).

كما ظل الخط اللين يستعمل إلى جانب البردى فى كتابة المخطوطات الأخرى على الورق فيما بعد (لوحات 1723 ـ 1725) باستثناء المصاحف. كما كان يستعمل فى بعض الكتابات الأثرية على منتجات الفنون التطبيقية (لوحة 790) كما كاد ينفرد بالمكاتبات الرسمية (لوحة 1723).

ومنذ بداية القرن السادس الهجرى أخذ الخط المدور يتخذ طابعًا رسميًا وأسلوبًا أثريًا فخمًا جليلاً وساد استعماله فى الكتابات الأثرية والمصاحف (لوحات 1728 ـ 1755) والنقود وغيرها وذلك إلى جانب استعماله فى المخطوطات.

ومن الملاحظ أن هذا الأسلوب أصبح له السيادة والانتشار فى العصر الحديث فى حين أن الخط الكوفى انزوى كخط أثرى فنى فحسب.

وكان لكتابة القرآن الكريم بالخط الكوفى الفضل الأول فى إعزاز شأنه وفى تأمل المسلمين له بسرور فيه كثير من الإحساس الدينى وتذوقهم له بمتعة روحية. وأدى هذا الإحساس بالخط الكوفى إلى العناية به وتجميله وتحسينه والتطور به تطورًا فنيًا زخرفيًا، ومن ثم لم يقف دوره عند حد كتابة المصاحف أو تخليد الذكرى فى الكتابات الأثرية، بل استخدم كعنصر زخرفى فزينت به المبانى سواء أكانت دينية كالمساجد والأضرحة أم مدنية كالقصور، والمؤسسات العامة، وزوقت به جميع منتجات الفنون التطبيقية الأخرى كالمنسوجات والخزف والأخشاب وغيرها. والحق أن هذا الخط لعب فى دنيا الفن والزخرفة دورًا لم يلعبه أى نوع آخر من الخطوط العربية والأجنبية. وقد اتضح لبعض الباحثين الأجانب أن حرف الهاء كتب بـ ٩٠٠ شكل، وأن الحروف العربية وردت بـ ٣٠٠٠ هيئة مختلفة.

ولقد نال الخط الكوفى هذه المكانة الفنية بفضل صورته الزخرفية إذ أن تكوينه من قوائم ترتكز عمودية أو شبه عمودية على قاعدة تمتد أفقيًا جعل الكتابة تبدو كشريط زخرفى جميل.

وفطن الفنانون المسلمون إلى ما فى هذا الخط من بذور الزخرفة فعنوا بتنميتها وذلك

بأن أدخلوا عليه كثيرًا من التحويرات الزخرفية حتى صار بحق وحدة مهمة من الوحدات الزخرفية الإسلامية وأصبح له مكانته الخطيرة فى الفن الإسلامي.

واستطاعت عبقرية الفنان المسلم أن تبتدع أنواعًا مختلفة من هذا الخط وذلك تلبية لنداء الموهبة الفنية المبدعة التى كان يتمتع بها، وحبًا فى تنويع الزخرفة.

وفيما يلي أهم هذه الأنواع:

١ ـ الكوفى البدائى: أقدم الأنواع ويمثله شاهد الحجرى المؤرخ بسنة ٣١هـ وفيه الخط غير منسق أو منتظم وبعيد جدًا عن الجمال والفن (لوحة 1670).

٢ ـ الكوفى البسيط: وفيه ميل نحو التأنق والتجميل دون أن يدخل على الحروف أية زيادات فيما عدا التناسق بين الحروف واستقامة الأسطر. ومن أمثلته الكتابة فى قبة الصخرة من عهد عبد الملك بن مروان سنة ٧٢هـ (لوحات 49 ـ 50) وأميال الخليفة عبد الملك نفسه (لوحة 1629). ولم يعرف فى القرن الأول الهجرى غير هذين النوعين من الخط الكوفى.

٣ ـ كوفى ذو طرف متقن: وفيه بذل الفنان عناية خاصة فى إتقان رأسى الألف واللام وغيرهما أو نهاية الحروف الأخرى كالواو وذلك بأن جعل مثلاً لها قطة أعرض من الحرف نفسه أو بأن شق طرف الحرف شقًا جميلاً يضفى على الخط جمالاً ورونقًا[1] (لوحات 1654 ـ 1661).

٤ ـ كوفى مزخرف الطرف بزخارف هندسية بسيطة (لوحات 1636 ـ 1639) وفيه يحلى رأس الحرف بمثلث أو دائرة أو بخط قصير أو خطين أو أكثر. ومن المرجح أن نشأة هذا النوع من الخط متأثرة ببعض الزيادات فى الخط النبطى القديم الذى يعتبر أقرب الخطوط القديمة إلى الكتابة العربية[2].

٥ ـ كوفى مورق (لوحة 1729): وفيه تكون نهايات الحروف على شكل أوراق نباتية كأنصاف مراوح نخيلية أو أوراق ذات فصين أو ثلاثة فصوص، ويلاحظ أن هذه العناصر النباتية تتصل بالحرف مباشرة دون أن يكون بينه وبينها أفرع أو عروق نباتية أو خطوط متموجة بل إنها لا تعدو أن تكون رأس الحرف أو نهايته، أي أنها زخرفة نباتية

---

(١) من أقدم أمثلة هذا النوع من الخط القطعة Pl. 12 B ٢٧٧١/٨١ بتاريخ ٢٠٣هـ/٨١٨م.
Pl. 14 C ٣٣٨٠/١٢ بتاريخ ٢٠٤هـ/ ٨١٦ـ ٨٢٠م.
Pl. 16 C ١١٩٥ بتاريخ ٢٠٦هـ/ ٨٢١ـ ٨٢٢م.
Pl. 30 A ٢٧٧١/٧ بتاريخ ٢١٨هـ/٨٣٣م.
فى كتاب Wiet, Stèles Funèraire.

(٢) أقدم أمثلة الشرطة: سنة ١٨٠هـ/٧٩٦م ـ رقم ١٥٠٦/١٤٢ لوحة 2A (إلى اليسار) المرجع نفسه، لوحة 3d (إلى اليسار وإلى اليمين).
المثلث: رقم ١١٩٧ رخام ٢١٠هـ/ ٨٢٥ـ ٨٢٦م لوحة ٢١ب، ١١٩٦ رخام ٢٠٧هـ/٨٢٣م لوحة ١١٨.
الدائرة: ١١٩٧ رخام ٢١٠هـ/ ٨٢٥ـ ٨٢٦م لوحة ٢١ب فى «ل» العلم السطر الثالث (لوحة ٢١ب).
شرطة تقطع الحرف كالصليبية فى أ فى السطر ٨ فى رقم ١١٩٣ رخام ١٩١هـ/٨٠٧م. لوحة أ شرطتين فى نفس الشاهد (بداية توريق فى حضرمي وفى حاء الرحيم). وأحيانًا نقابل زخارف هندسية بسيطة فى صلب الحروف نفسها: أقواس وزوايا تكسر الامتدادات الأفقية فى الحروف (فى الشاهد السابق) ونجد قوسا مثلثًا فى رقم ١٥٠٦/٧٩٧ بتاريخ ١٩٠هـ/٨٠٦م لوحة ٥حـ يوجد قوس فقط والرأسية فى الحروف رقم ١٥٠٦/ ٥٨١ بتاريخ ٢٠٥هـ/ ٨٢٠م لوحة ١٥حـ.
المرجع نفسه.

فى أضيق الحدود. ومن أمثلة هذا النوع من الخط: شاهد من طشقند بتاريخ سنة ٢٣٠هـ[١]. وشاهد من القيروان بتاريخ سنة ٢٤١هـ[٢]، وفى متحف الفن الإسلامى نماذج كثيرة من هذا الخط، ومنها شاهد بتاريخ سنة ٢٤٣هـ[٣] (٨٥٧م) (لوحة 1678) وآخر بتاريخ ٢١٣هـ/٨٢٩م (لوحة 1674).

ملاحظات عن تطور زخارف الحروف فى بعض الشواهد بمتحف الفن الإسلامى:

شاهد رقم ٢٧٢١/١٢٤ من الرخام بتاريخ ١٢٩هـ أخذت تتحول بعض الزخارف الهندسية البسيطة وهى الشرط إلى أشكال قريبة جدًا من الأشكال النباتية كما هى الحال فى الميم فى بسم. وهذا مما يرجح تطور الأشكال الهندسية البسيطة إلى أشكال نباتية (لوحة 1672).

فى شاهد رقم ١٥٠٦/٤٦ من الرخام بتاريخ ١٩٢هـ/٨٠٨م ظهرت الأشكال النباتية على شكل أنصاف مراوح نخيلية ذات ثلاثة فصوص تزخرف رؤوس القوائم كما هى الحال فى البسملة (لوحة 1672).

شاهد رقم ١٥٠٦/٦ من الرخام بتاريخ ١٩٩هـ/٨١٥م (P1.X b) بدأت الشرط تتحول إلى مراوح نخيلية.

شاهد رقم ١٥٠٦/٥٨١ من الرخام بتاريخ ٢٠٥هـ/ ٨٢٠ م يشمل أنواعًا كثيرة من الزخارف: كالحروف المنكسرة أفقيًا ورأسيًا، وبه أشكال على هيئة أزهار محورة أو نجوم تخرج من الحروف وشرط بعضها بدأت تتحول إلى مراوح نخيلية وزخارف للأرضية بأشكال نجمية.

شاهد رقم ١١٩٦ رخام ٢٠٧هـ/٨٢٣م بداية توريق فى (لها) وفى هذا الشاهد زخارف بمثلثات.

شاهد رقم ٣٠٠٢ رخام ٢٠٨هـ/٨٢٦م بداية التوريق.

شاهد رقم ٤١٥٠ رخام ٢١١هـ/٨٢٦م توريق واضح فى البسملة فيه تقابل فى التوريق بحيث يبدو «ال» كفرع مورق بأوراق متماثلة فيه زخرفة على شكل مثلثات.

شاهد رقم ٣٠٠٣ من الرخام بتاريخ ٢١٣هـ/٨٢٩م فيه توريق إلى جانب أشكال هندسية بسيطة (لوحة 1674).

شاهد رقم ٢٧٢١/٦٩ رخام وحفر بارز بتاريخ ٢٢٩هـ/٨٤٣ ـ ٨٤٤م به توريق بسيط فى نهاية حرف (ب) فى كلمة المصائب فى السطر الخامس (أول توريق فى البارز).

شاهد رقم ٢٧٢١/٩٨ رخام بارز بتاريخ ٢٣٠هـ/٨٤٥م بداية توريق (أو شرط) فى ألف (الله) فى البسملة.

شاهد رقم ١٢٠١ بتاريخ ٢٣١هـ/٨٤٥م خط كوفى غائر مورق ومزخرف بالشرط (لوحة 1676).

شاهد رقم ٣٠٨٧ رخام خط كوفى مورق ومنمق الأطراق بتاريخ ٢٣٦هـ/٨٥٠م (لوحة 1677).

٦ ـ كوفى مزهر: وفيه تزخرف رؤوس الحروف ونهاياتها أيضًا بزخارف نباتية كمراوح نخيلية أو أوراق نباتية بالإضافة إلى أفرع نباتية وأزهار تخرج من نهايات الحروف ومن الحروف الوسطى أيضًا. وقد تكثر الأفرع الزخرفية الخارجة من الحروف

(١) A. Grohmann, the origin and Early development of Eloriated kufic (Ars) oreintalis. II, 1957, P. 271, Fig. 1.
(٢) Ibid., P. 274, Fig. 2.
(٣) رقم ٤٢٨٨.

بحيث تملأ جميع الفراغات الموجودة بينها (لوحات 1726، 1728).

وهو يمثل مرحلة دقيقة من مراحل تطور الخط الكوفى وذلك لما يمتاز به من جمال وإبداع وغنى.

وقد شاع هذا النوع من الخط عند الفاطميين ومن ثم أطلق عليه خطا اسم الخط القرمطى. ومن أمثلته:

أ - نقش فى مجاز قاطع Transept الجامع الأزهر (لوحة 128)[١].

ب - نقش على لوح من الالبستر فى ضريح الشيخ فتحى بالموصل[٢].

د - نقش على السور بين باب الفتوح وباب النصر (من الخارج).

هـ - شواهد قبور بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة مثلاً رقم ٤٢٨٨ (لوحة 1678)، ورقم ٣٩٠٤ (لوحة 1679).

٧ - كوفى مجدول أو مضفر: ويمتاز بإضافة عناصر من الكثرة بحيث تكاد تتغير المميزات الأصلية للخط. ففيه تضفر القوائم التى كانت عمودية فتصبح كالضفائر ذات الأفرع المتداخلة ويوجد بين الثنيات عقد صغيرة كثيرة بالإضافة إلى أنواع كثيرة من العناصر المجدولة. ولا يقتصر التضفير على قوائم الكلمة الواحدة بل كثيرًا ما تضفر معًا قوائم عدة كلمات، ومن ثم تتكرر الضفائر على طول شريط الكتابة بحيث تكون شريطًا زخرفيًا (لوحات 1726، 1729).

ولم يهتد العلماء إلى أصل هذا النوع من الخط وإن كان يعتقد أن ابتكاره يتصل بالاعتقاد فى القيمة السحرية للحروف المعقودة[٣] أو الأهمية الغامضة لبعض العناصر المجدولة مثل عقدة القلب المتداخل.

وقد ابتكر هذا النوع من الخط فى إيران. ويعتقد أنه عرف فى القرن ٩م وإن كان لم يعثر على أمثلة قديمة منه. ومن أمثلته: برج رادكان بتاريخ سنة ٤١١هـ (١٠٢٠ - ١٠٢١م) (لوحة 582) وهو يمثل أكثر الأمثلة أصالة، وفى بعض الكتابات من إيران (لوحة 979).

٨ - الكوفى المحدد بشريط زخرفى (لوحة 1729) وهو فى حقيقة أمره شريط من الخط يضاف إليه شريط من الزخرفة. وفيه يضاف فى أعلى شريط الكتابة شريط زخرفى بحت مؤلف من وحدات زخرفية متكررة بحيث يؤلف الخط والزخرفة منطقتين أفقيتين متوازيتين الحد بينهما واضح جدًا. ولم يعرف هذا النوع من الخط إلا فى إيران. ومن أمثلته: كتابات بجامع نايين[٤] (لوحة 571).

(٩) - كوفى ذو أرضية نباتية: وفيه يقوم الخط الكوفى على أرضية تزخرفها وحدات متكررة من الأفرع النباتية المحورة أو المتموجة. ويختلف هذا النوع من الخط عن الكوفى المزهر فى أن الزخرفة النباتية فى النوع الأخير تخرج من الحروف نفسها أي أنها تتصل فعلاً بالحروف وتعتبر جزءًا منها فى حين أنها فى الكوفة على أرضية نباتية تنفصل الكتابة انفصالاً تامًا عن الزخرفة

(١) Grohmann, op. cit., Fig. 3
(٢) Ibid, Fig. 4.
(٣) النفاثات فى العقد.
(٤) Survey, Fig. 601.

النباتية وإن كانت الزخرفة النباتية تضفى على الخط جمالاً ورونقًا وتخفف بما فيها من أقواس وانحناءات وحركة من جمود الخط الكوفى المزوى[١] وبذلك يوجد توازن جميل بين الجمود والليونة. ومن أمثلته النقش الموجود فى إيوان القبلة فى مسجد السلطان حسن ٧٥٧هـ.

١٠ - كوفى معمارى: ويمتاز هذا الخط بأن قممه تتكون من زخارف متداخلة على شكل زوايا كالكوابيل أو على شكل عقود من أنواع مختلفة مدورة أو مدببة أو على شكل حبال الزينة (فستونات) (لوحة 1728).

وانتشر هذا النوع من الخط فى مساجد شمال أفريقية منذ القرن ٧هـ (١٣م) ويعتقد فلورى Flury أنه من مبتكرات الفن المغربى وأنه انتقل من الغرب إلى الشرق غير أن جروهمان يعارضه فى ذلك بناء على أنه يوجد فى الشرق من عصر أقدم كتابات مزخرفة يمكن اعتبارها من مراحل التطور إلى الكوفى المعمارى. فقد ظهرت بداية مميزات هذا النوع من الخط فى نقوش جامع العطارين بالإسكندرية المؤرخ بسنة ٤٧٧هـ (١٠٨٤م) (لوحة 1702) وكذلك فى بعض نقوش آمد وبعض نقوش مشهد الإمام أبى القاسم فى الموصل، وكذلك فى نقوش على برج الرى، وكذلك فى النقوش على مئذنة شاه رستم فى أصفهان وجميعها ترجع إلى القرن الخامس والسادس الهجرى.

غير أن الكوفى المعمارى ظهر فى أكمل صوره فى مساجد شمال أفريقية فى نهاية القرن ٧هـ (١٣م) كما أشرنا إلى ذلك من قبل ومن أمثلة الخط الكوفى المعمارى فى أكمل صورة ما يلي:

١ - كتابات فى سيدى بل حسن (٦٩٦هـ/١٢٩٦م) وهو يمثل أكمل مراحل تطوره[٢].

٢ - لوحات من الخزف فى كورى مير فى سمرقند (لوحة 603)[٣].

٣ - شريط من الجص من نافذة مدرسة السلطان الكامل محمد الايوبى (٦٢١هـ/١٢٢٤م) (لوحة 145) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٤].

١١ - كوفى مربع (لوحات 1730 و1732) وهو يمثل آخر المراحل التى وصل إليها الكوفى غير المزخرف. وتتألف الحروف فى هذا الخط من أشكال ذات زوايا مربعة تمامًا وتأخذ فى العبارة المكتوبة شكلاً مربعًا أو مستطيلاً أو رسمًا هندسيًا منتظمًا. وتقرأ الكلمات وأحيانًا أجزاؤها من وجهات نظر مختلفة.

ولا يزال أصل هذا الخط يكتنفه الغموض. ويرى فلورى أنه نشأ فى الشرق ثم انتقل إلى الغرب. ومن المحتمل أن هذا الخط متأثر فى نشأته بالأختام الصينية وذلك لأن هذا النوع من الخط الكوفى انتشر فى وقت كان فيه التأثير الصينى قويًا بصفة خاصة فى إيران.

(١) Survey, Fig. 601.

(٢) W.G. Marçais; Les monuments arabes de Tlemcen, Fig. 30, P.179.

(٣) Survey, Fig. 519.

(٤) M. Herz-Bey; Catalogue rasonné des monuments exposés dans la musée national de L'Art Arabe, Cairo, 1906, P.60, Fig. 16.

وكان هذا الخط فى مبدأ ظهوره يتآلف من قوالب الطوب أو التراكوتا فى واجهات المساجد والمآذن. ومن الواضح أن الكتابة بهذا الأسلوب المربع تتناسب مع القوالب المربعة.

وكان موضوع هذا الخط فى الغالب عبارات دينية وآيات قرآنية، ونظرًا إلى أن الخزف معرض للاتساخ وللكسر كما أنه يستعمل للأكل لم تنتشر زخرفة الأواني الخزفية بهذا النوع من الخط الذى جرت العادة أن يستعمل فى كتابة العبارات الدينية.

وقد ظهر هذا الخط على النقود فى العصر العباسى الأخير.

ومن أمثلة هذا الخط[1]:

١ ـ توقيع باسم غيبى بن التوريزى مكرر أربع مرات فى أركان لوحة من القاشانى من عصر المماليك محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (لوحة 924).

٢ ـ كتابة فى مسجد المؤيد على جانبى المدخل عبارة «لا إله إلا الله محمد رسول الله» ٨١٩هـ (داخل مربع) (لوحة 214).

٣ ـ كتابة داخل قبة قلاوون على هيئة شريط مستطيل .

وليست هذه الأنواع التى سردناها هى جميع صور الخط الكوفى بل أن الخطاط المسلم كان ولا يزال من الخصوبة وسعة الخيال والابتكار الزخرفى بحيث ابتدع ولا يزال يبتدع أنواعًا زخرفية أخرى. ولا شك أن طبيعة الخط نفسه ساعدته على ذلك.

ونضرب مثلاً لذلك الكوفى الذى حلى بصور طيور محورة مثل الشاهد (رقم سجل ٣٧١٠) المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة بتاريخ ٤١٢هـ/١٠٢١م (لوحة 1683)، ومن ذلك أيضًا الخط الذى عرف فى المنسوجات من الفيوم وفيه تظهر قوائم الحروف على هيئة أشجار محورة (لوحة 774).

(١) Survey, Fig. 603.

أهمية شواهد القبور بوصفها مصدرا لتاريخ الجزيرة العربية(*) في العصر الإسلامي

(مع نشر مجموعة الشواهد بالمتحف الأثري بكلية الآداب - جامعة الرياض)

كان الأستاذ ماكس فان برشم من أوائل من لفت الأنظار إلى أهمية الكتابات الأثرية العربية، بما فى ذلك النصوص الجنائزية وشواهد القبور، وقد عكف على جمع هذه الكتابات ودراستها، وأنتج فى سبيل ذلك مجموعة من المؤلفات درس فيها ما أمكنه التوصل إليه من الكتابات الأثرية فى عدد من الأقطار العربية[١].

وكان عمل فان برشم حافزًا لكثير من العلماء على الاهتمام بجمع الكتابات الأثرية العربية ودراستها، وكان من أبرز مظاهر هذه العناية القيام بعمل سجل جامع لهذه الكتابات[٢]، وحظيت شواهد القبور خاصة بدراسات مستقلة كان من أهمها نشر بعض مجموعات الشواهد بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٣].

وكان من جوانب العناية بالآثار فى المملكة العربية السعودية العمل على جمع شواهد القبور من مختلف أنحاء المملكة، وتم جمع أعداد كبيرة منها حفظت لدى بعض الجهات المعنية بالآثار، ونذكر منها إدارة الآثار والمتاحف بالرياض، ومتحف الحرم المكى الشريف، وكلية الشريعة والدراسات الإسلامية بجامعة الملك عبد العزيز بمكة. وكان من نصيب المتحف الأثرى بكلية الآداب بجامعة الرياض حفظ عدد من هذه الشواهد.

وليس من شك فى أنه فى الإمكان الإفادة من هذه الشواهد كمصدر لتاريخ الجزيرة العربية.

ومن الواضح أن لشواهد القبور دورًا مباشرًا فى دراسات تاريخية معينة، مثل دراسة تطور الخط العربى والزخرفة الإسلامية، لا سيما وأن كثيرًا من الشواهد مؤرخ وبعضها يشتمل على أسماء كتابها[٤].

كما أن دراسة الأحجار المستخدمة فى عمل الشواهد، قد يساعد فى التعرف على

(*) دراسات تاريخ الجزيرة العربية - الكتاب الأول - مصادر تاريخ الجزيرة العربية - الجزء الأول - جامعة الرياض - كلية الآداب.

(١) Max van Berchem, Materiaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum (Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale).

(٢) E. Combe, I. Sauvaget et G. Wiet, Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.

(٣) Stèles Funéraires (Catalogue générale du Musée Arabe).

(٤) انظر مثلاً الشاهد رقم ١٦ (لوحة 1660) فى مجموعة المتحف الأثرى بكلية الآداب بجامعة الرياض، والشاهد رقم ٣٩٠٤ (لوحة 1679) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

المحاجر التى كانت تقطع منها الأحجار فى العصور المختلفة.

ومن جهة أخرى فإن الشواهد قد تمدنا بمعلومات وحقائق، تلقى بعض الضوء على جوانب مختلفة فى تاريخ الجزيرة العربية، ولقد فطن بعض المؤرخين المسلمين القدامى إلى دور الكتابات الأثرية، بما فى ذلك شواهد القبور، فاعتمدوا عليها فى أحيان كثيرة(١).

ومع ذلك فليس من المتوقع أن يزودنا شاهد القبر بتاريخ للأسرات الحاكمة، أو تراجم للشخصيات البارزة، أو وصف لمعركة حربية أو معاهدة سياسية، على نمط ما تحققه أحيانًا الكتب التاريخية، أوغيرها من المصادر الأدبية، أو الوثائق الديبلوماسية التى تتناول هذه الأمور تناولاً مباشرًا.

ولكنه فى الوقت نفسه قد يمدنا بمعلومات ربما تبدو ضئيلة فى حد ذاتها، غير أنها قد تصبح ذات قيمة كبيرة عند مقارنتها بالمعلومات المستمدة من المصادر الأخرى؛ إذ قد تضيف حقائق جديدة أو تصحح أخطاء شائعة أو ترجح بعض الآراء على غيرها.

قد تزودنا بعض الشواهد مثلاً بأسماء مشاهير قد يفيد ورودها فى تحقيق صحتها وسلسلة أنسابها، وإضافة معلومات مؤكدة عن بعض جوانب فى حياتها وتاريخ وفاتها.

وفضلاً عن ذلك تقدم لنا الكتابات الجنائزية ثروة ضخمة من أسماء عامة الناس الذين يندر ذكرهم فى المؤلفات الأدبية، وقد تلقى هذه الأسماء بعض الأضواء على التنقلات والهجرات وبعض النواحى اللغوية. وقد تكون الأسماء مصحوبة بالوظائف أو الحرف(٢) أو المذاهب، مما قد يفيد فى دراسات تاريخية متنوعة سواء فى مجال الاجتماع أو الدين أو النظم. وربما كان فى الإمكان أيضًا تحقيق بعض الروابط الأسرية بين أصحاب الشواهد(٣).

وبالإضافة إلى ذلك فقد تفيد الشواهد فى دراسة المراسيم، وذلك بما تشتمل عليه من ألقاب وأدعية، وقد يستنبط من ذلك بعض معلومات عن نظم الحكم والسياسة والمعتقدات(٤) والأدب.

ومن المسلم به أن الإفادة من الكتابات الجنائزية فى دراسة تاريخ الجزيرة العربية لن تتحقق على وجه مرض، إلا بنشر الأعداد الهائلة من الشواهد التى تزخر بها متاحف المملكة وسائر أنحاء الجزيرة العربية، ومقارنتها بالمصادر الأخرى من وثائق ومسكوكات وآثار ومؤلفات أدبية مختلفة.

وإنى إذ أقوم بنشر مجموعة الشواهد بالمتحف الأثرى بكلية الآداب بجامعة الرياض(٥)، أرجو أن أضع لبنة فى صرح هذا العمل الضخم.

وتتألف المجموعة المذكورة من أربعة

(١) انظر مثلاً الفاسى، شفاء الغرام بأخبار البلد الحرام، جـ ٢، ص ٢٠٨.

(٢) حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، جـ ٣ ص ١٢٦٧ ـ ١٢٦٩ و١٣٥١ و١٣٦٣.

(٣) المرجع نفسه، جـ ٣ ص ١٣٥٢.

(٤) حسن الباشا، الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، ص ١١٣ـ ١١٥.

(٥) (لوحة 1630ـ 1667)، يجدر بى أن أنوه بالمساعدات القيمة التى قدمها الدكتور عبد الرحمن الطيب الأنصارى رئيس قسم التاريخ (حاليًا الآثار والمتاحف) بكلية الآداب بجامعة الرياض فى سبيل هذه الدراسة، وكذلك أشكر السيد عبد المحسن أحمد عطية الرسام بالمتحف الأثرى والسيد محمد على المصور بالقسم على معاونتهما فى رسم الأشكال وعمل لوحات البحث.

وعشرين شاهدًا لم يسبق نشرها باستثناء شاهد واحد[1] (لوحة 1638).

وقد عثر على معظمها فى بنى سليم (لوحات 1632 ـ 1664)، وتتبع منطقة بنى سليم إمارة مكة، وكان يمر بها الحجاج القادمون من نجد والعراق، وكان هؤلاء يتعرضون أحيانًا لاعتداءات بنى سليم مما حدا بالعباسيين إلى اتخاذ بعض إجراءات للمحافظة على الأمن فى هذه المنطقة: ففى سنة ٢٣٠هـ (٨٤٥م) أغار بنو سليم على الجار ميناء المدينة وهاجموا الحجاج، فأرسل إليهم الخليفة العباسى الواثق حملة تأديبية بقيادة بغا الكبير. وفى بداية القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) أمر الخليفة العباسى المقتدر بعمارة طريق الجادة التى تخترق أراضى بنى سليم، كما يتضح من نقش مؤرخ سنة ٣٠٤هـ (٩١٦م)[2] ومن المرجح أن هذه الإجراءات التى قصد منها حماية الأمن، أدت إلى ازدهار نسبى لمنطقة بنى سليم فى فترات خلال القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة[3].

وشواهد بنى سليم من أحجار بركانية من النوع الذى يسمى أحيانًا جرانيت أو بازلت. وتتوفر هذه الأحجار فى منطقة بنى سليم التى تشتمل على كثير من التلال البركانية.

وهذه الشواهد عبارة عن كتل قطعت من التلال البركانية، وكتب فى سطحها الأصلى الصلد بواسطة الحفر الغائر (لوحات 1630 ـ 1658)[4]، أو الحفر البارز (لوحات 1660 ـ 1664)، وأهمل تسوية الظهر والجوانب، مما يدل على أنها كانت مثبتة فى جدران قبور أو أضرحة. ومن الملاحظ أنه فى بعض الشواهد، حفر إطار الوجه ليحد الكتابة، فى حين أهمل عمل الإطار فى البعض الآخر.

وقد كتب على شواهد بنى سليم بأساليب مختلفة من الخط الكوفى، وتتفق هذه الأساليب من الخط مع عصر ازدهار بنى سليم فى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة[5].

وبالإضافة إلى شواهد بنى سليم، يحتفظ المتحف بشاهد واحد عثر عليه بالبجادية (لوحة 1630)، وشاهد ثان من مكة المكرمة (لوحة 1666)، وكتلتين من حجر الشواهد عثر عليهما ببدر، وجزء من شاهد اكتشف بحفائر الفاو، وسوف نستثنى من دراستنا الشاهدين اللذين سبقت الإشارة إليهما، واللذين يقوم بدراستهما أحد مبعوثى الكلية، وشاهد الفاو الذى يقوم الدكتور عبد الرحمن الأنصارى بدراسته فى تقريره عن حفائر الفاو[6]، وحجرى بدر اللذين يرجعان إلى العصر الحديث ـ القرن الثالث عشر أو الرابع عشر بعد الهجرة (التاسع عشر والعشرين بعد الميلاد).

ونصوص الشواهد موضوع الدراسة كاملة، باستثناء شاهد واحد (لوحة 1640)،

(١) انظر عبد القدوس الأنصارى، بين التاريخ والآثار (بيروت ١٩٦٩م)، ص ٦٠ ـ ٦٣.
(٢) المرجع نفسه، صفحة ٥١.
(٣) المرجع نفسه، ص ٤٧ ـ ٥٦.
(٤) بالمتحف شاهدان آخران من بنى سليم يقوم بدراستهما أحد مبعوثى كلية الآداب بجامعة الرياض.
(٥) انظر ما بعد.
(٦) يقوم بها قسم التاريخ بالكلية بإشراف الدكتور عبد الرحمن الأنصارى.

وهى غير مؤرخة باستثناء شاهد واحد (لوحة 1666)، ويرد اسم الكاتب على واحد منها (لوحة 1660). وتتضمن النصوص الجنائزية أسماء المتوفيين كاملة فيما عدا شاهدين حيث بتر جزء من الاسم في شاهد (لوحة 1662) وخلا النص من الأسماء فى شاهد ثان (لوحة 1642)، ويشتمل شاهد واحد على أسماء لأشخاص معروفين (لوحة 1666)، وربما كان فى الإمكان تحقيق بعض الروابط الأسرية بين بعض الأسماء الأخرى.

والأسماء عربية وشائعة باستثناء قايتباى[(١)] (لوحة 1666) وهو اسم غير عربى، وسندال[(٢)] والمشاوب[(٣)] (لوحة 1660) وهلبوث[(٤)] (لوحة 1654)، وهى غير شائعة.

ويكثر استخدام أسماء الأنبياء، مثل محمد وأحمد وأبى القاسم، بالإضافة إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق وموسى وداود وسليمان ويحيى وعيسى وإدريس.

وخمسة من الشواهد بأسماء نساء (لوحات 1636، 1646 ـ 1650، 1658).

وترد الكنى فى أربعة شواهد فقط (لوحات 1646، 1660، 1662، 1666)، منها شاهد واحد يشتمل على كنية امرأة[(٥)] (لوحة 1646)، وتخلو الأسماء من ألقاب النسبة.

ومن حيث صيغة الكتابات الجنائزية، يلاحظ أن البسملة ترد فى افتتاح النصوص، وتشتمل خمسة من الشواهد على آيات قرآنية (لوحات 1642، 1660، 1666)، كما ترد الشهادتان بأساليب مختلفة على ثلاثة شواهد (لوحات 1638، 1632، 1642)، والصلاة على النبى على جميع الشواهد، باستثناء خمسة فقط (لوحات 1644، 1648، 1650، 1652، 1660).

وتتنوع الأدعية والمناجاة على الشواهد، غير أنه تتكرر بعض الصيغ وهى:

«ألحقه بنبيه ﷺ» (لوحات 1630، 1634، 1640، 1648، 1650، 1658).

«ونور له فى قبره» (لوحات 1630، 1634، 1640، 1650، 1658).

و«اجعله من الآمنين الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون» (لوحات 1648، 1650، 1662).

«واغفر له ذنبه» (لوحات 1634 ـ 1638) «واجعله من ورثة جنة النعيم» (لوحات 1646 و1648) «نور السموات والأرض» (لوحات 1638 ـ 1642 ـ 1650).

و«إذا جمعت الأولين والآخرين لميقات يوم معلوم» (لوحات 1646 ـ 1650، 1662).

وتخلو الشواهد من الملامح الشيعية باستثناء شاهد واحد (لوحة 1666)، حيث ترد فيه بعض الأدعية والألقاب المعروفة عند الشيعة.

وفيما يلى نصوص الشواهد موضوع الدراسة ووصفها والتعليق عليها:

الشاهد رقم ١ (لوحات 1630 ـ 1634)

النص:

١ ـ بسم الله الرحمن الرحيم

(١) اسم تركى سبق إطلاقه على أحد سلاطين المماليك.

(٢) انظر تاج العروس، مادة «سندل».

(٣) انظر لسان العرب، مادة «شوب».

(٤) انظر تاج العروس، مادة «هلبث».

(٥) «أم الحسن».

٢ ـ صلى الله على محمد وسلم

٣ ـ هذا قبر يحيى بن سليمن

٤ ـ بن معن الزكى مات وهو

٥ ـ يشهد أن لا إله إلا ا

٦ ـ لله وحده لا شريك

٧ ـ له وأن محمد (كذا) عبده ور

٨ ـ سوله اللهم نور له فى

٩ ـ قبره وألحقه بنبيه

١٠ ـ محمد صلى الله عليه وسلم

١١ ـ اللهم ارحمه وارحم من تر

١٢ ـ حم عليه آمين رب العالمين.

الوصف والتعليق:

شاهد[١] قبر من البجادية باسم يحيى بن سليمان بن معن الزكى، على هيئة كتلة من الحجر البركانى غير مستوية الجوانب (الطول ٦٠سم والعرض ٢٧,٥سم والسمك ١٢سم)[٢]، والكتابة بالحفر الغائر وخالية من الأعجام (التنقيط) ومن الإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى غير مزخرف وقليل التنسيق، ولا يحد الكتابة إطار.

ورد خطأ نحوى فى كلمة «محمد» (سطر٧) والصحيح «محمدًا».

ومن حيث أسلوب الخط، يمثل الشاهد مرحلة أكثر تطورًا من شاهد عبد الرحمن بن خير الحجرى[٣] (اللوحة 1670) المؤرخ سنة ٣١هـ (٦٥٢م)، ذلك أن الحروف أكثر وضوحًا والأسطر أكثر تنسيقًا. وخط الشاهد أكثر تطورًا كذلك من نقش على تل فى آبار على بالمدينة المنورة (اللوحة 1627).

هذا وقد وصلنا عدد من الكتابات الأثرية من أقطار مختلفة يمكن مقارنتها بخط الشاهد، منها نقش سد معاوية بالطائف[٤] المؤرخ سنة ٥٨هـ (٦٧٨م)، وكتابة على حجر من قبر ثابت بن يزيد مؤرخة سنة ٦٤هـ (٦٨٣م)، فى جفنة الأبيض بلواء كربلاء بالعراق[٥]، ونقش محفور على عتبة باب بقصر برقة مؤرخ سنة ٨١هـ (٧٠٠م) باسم الأمير الوليد ابن أمير المؤمنين[٦]، وشاهدان من مصر: أحدهما[٧] مؤرخ سنة ١٨٠هـ (٧٩٦م)، والثاني[٨] مؤرخ سنة ١٨٤هـ (٨٠٠م)، ونقوش الصويدرة بالمملكة العربية السعودية، التى تنسب إلى ما بين أواخر القرن الثانى الهجرى وأوائل الثالث[٩].

وفى ضوء هذه المقارنات، يمكن إرجاع الشاهد إلى ما بين القرن الأول الهجرى والثالث (٧ ـ ٩م).

---

(١) رقم السجل ٩.

(٢) راعينا إثبات أطول الأبعاد.

(٣) من مصر ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ١٥٠٨ ـ ٢٠.
Hawary, «Ancient Islamic Monuments», JRAS, (1930), P.P. 322-333.

(٤) باسم معاوية بن أبى سفيان.

(٥) ناجى زين الدين، مصور الخط العربى، شكل ٥.

(٦) Hawary, op. cit. IV,C.

(٧) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ١٥٠٦ ـ ٧٣٤ Stèles Funéraires. I. Pl. 2. b.

(٨) بالمتحف نفسه سجل رقم ٢٧٢١ ـ ١٠٧٤ Ibid I. Pl. 3 b.

(٩) عبد القدوس الأنصارى، المرجع نفسه، ص ١٣٢ ـ ١٤٣.

الشاهد رقم ٢ (لوحات 1632 - 1633)

النص:

١ - بسم الله الرحمن الرحيم
٢ - لا إله إلا الله محمد رسول
٣ - الله صلى الله على المطفى (كذا)
٤ - وعلى آله وسلم تسليما
٥ - اللهم يا رحمن يا رحيم
٦ - ارحم محمد بن إسحاق
٧ - بن سليمان بن سالم يا
٨ - جواد

الوصف والتعليق:

شاهد[١] من بنى سليم باسم محمد بن إسحاق بن سليمان بن سالم، على هيئة كتلة من حجر بركانى (الطول ٢٨سم والعرض ٢١سم والسمك ٥سم)، والكتابة بالحفر الغائر وخالية من الأعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى منسق الأحرف والكلمات والأسطر وغير مزخرف، ولا يحد الكتابة إطار.

ورد تصحيف فى كلمة «المطفى» (سطر٣) والصحيح «المصطفى».

ويلاحظ فى طريقة الإملاء التردد بين إثبات الألف الوسطى وحذفها كما يتضح فى «إسحاق» (سطر٦) و«سالم» (سطر٧) و«سليمان» (سطر٧).

عرف أسلوب هذا الخط على الآثار فى جميع العصور الإسلامية. ومن أقدم نماذجه التى وصلتنا النص التذكارى المرسوم بالفسيفساء فى قبة الصخرة بالقدس والمؤرخ سنة ٧٢هـ (٦٩٠ - ٦٩١م)[٢]، وأميال عبد الملك بن مروان[٣] (لوحة 1629)، وكتابة بالطلاء باسم ملك بن كثير من أحد منازل المدينة المنورة، مؤرخة شهر رجب سنة ١١٧هـ (اغسطس ٧٣٥م)[٤]، ونص تشييد باسم المهدى مؤرخ شهر المحرم سنة ١٥٥هـ (ديسمبر ٧٧١ - يناير ٧٧٢) على لوح رخام من عسقلان[٥]، وكتابة باسم المامون بقبة الصخرة[٦] مؤرخة شهر ربيع الآخر سنة ٢١٦هـ (مايو - يونيه ٨٣١م)، والشاهد الذى عثر عليه بالفاو وسبقت الإشارة إليه[٧].

وربما يرجع هذا الشاهد إلى القرن الثانى الهجرى أو الثالث (الثامن والتاسع الميلاديين).

الشاهد رقم ٣ (لوحات 1634 - 1635)

النص:

١ - بسم الله
٢ - الرحمن الرحيم
٣ - اللهم نور النور
٤ - مدبر الأمور وا
٥ - نيس من فى القبور

---

(١) دون عليه رقم ٨٥م.ا.ج.ر.
(٢) K.A.C. Creswell, A Short Account of Early Muslim Architecture. Pl.5.
(٣) CIA (Jerusalem) I, no. 1,2, P.21 fig. 1,2, Pl. II; van Berchem, Inscr. ar. de Syrie; MIÉ III, PP. 418-423.
(٤) Moritz, Arabic Palaeography, Pls. 107-110; Creswell, Brief Chronology. BIFAO, XVI, P. 62.
(٥) Clermont-Ganneau, «Notes d'Épigraphie». JA I (1887), P. 485, Planche.
(٦) Encyclopedie, art. «Arabic», Pl. VI.
(٧) بالمتحف الاثرى بكلية الآداب جامعة الرياض، سجل حفائر الفاو، الموسم الثانى، رقم ف ١٨٣.

٦ - نور لحمدان بن فوزان

٧ - فى قبره واغفر له ذنبه

٨ - وألحقه بنبيه محمد صلى

٩ - الله عليه وسلم

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم باسم حمدان بن فوزان، على هيئة كتلة من حجر بركانى غير مستوية الجوانب (الطول ٧١سم والعرض ٣٤سم والسمك ٦,٥سم)، والكتابة بالحفر الغائر، وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى مزخرف، ولا يحد الكتابة إطار.

ومن المحتمل أن صاحب هذا الشاهد هو والد صاحبة الشاهد رقم٤ «حميدة ابنة حمدان».

وقد ورد على الشاهد عبارات تسترعى الانتباه، هى «اللهم نور النور[١]، مدبر الأمور وأنيس من فى القبور».

واستخدم فى زخرفة الخط أساليب مختلفة، أبرزها تشكيل أطراف الحروف على هيئة مثلثات، وتحوير المدات الأفقية فى بعض الحروف إلى شكل زخرفة نباتية ذات ثلاثة فصوص، مثل المدة بين اللامين (سطرى ٣ و٩)، وكذلك الياء الأخيرة (أسطر ٥ و٧ و٨) حيث ترجع إلى أول السطر، ومثل رسم بعض الحروف بطريقة زخرفية مثل اللام ألف (سطر٤).

ومن حيث تشكيل أطراف الحروف على هيئة مثلثات، يمكن مقارنة هذا الأسلوب بشاهدين من مصر: أحدهما[٢] مؤرخ سنة ٢٠٧هـ (٨٢٣م)، والآخر[٣] مؤرخ سنة ٢١٠هـ (٨٢٥ - ٨٢٦م).

أما تحوير المدات الأفقية إلى زخرفة نباتية، فيلاحظ فى كثير من النماذج، ويبدأ تحوير المدات الأفقية فى شاهد من مصر مؤرخ سنة ١٩٠هـ (٨٠٦م)[٤]، ويتضح تحويرها إلى زخرفة نباتية فى شاهدين آخرين من مصر مؤرخين سنة ٢٤٣هـ (٨٥٧م)[٥]. ويتطور التحوير فى شاهد رابع مؤرخ ٢٢٦هـ[٦].

وإزاء هذه المقارنات ونظرًا لأسلوب الخط المتطور بالنسبة للشاهدين السابقين (لوحات 1630 - 1633)، يمكن إرجاع الشاهد إلى القرن الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ٤ (لوحات 1636 - 1637)

النص:

١ - بسم الله الرحمن

٢ - الرحيم اللهم نو

٣ - ر السموات

٤ - والأرض نور

٥ - لحميده ابنت

٦ - حمدان فى قبر

---

(١) ربما كانت تصحيفًا لكلمة «الجحور».

(٢) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ١١٩٦ Stèles Funéraires, I. Pl. 18 a.

(٣) بالمتحف نفسه سجل رقم ١١٩٧. Ibid. pl. 21 b ..

(٤) بالمتحف نفسه سجل رقم ١٥٠٦ - ٧٤٧ Ibid. pls. 10, 5c.

(٥) بالمتحف نفسه سجل رقم ٩٨٢٠، ١٢٧١ Ibid, II, Pl. 10a, 12a.

(٦) بالمتحف نفسه سجل رقم ٢٢٦ - ٣٣٧ Ibid. V pl. 13a.

٧ - ها واغفر لها

٨ - ذنبها والحقها

٩ - بنبيها محمد

١٠ - صلى الله عليه

١١ - وسلم

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم باسم حميدة ابنت حمدان، على هيئة كتلة من حجر بركانى غير مستوية الجوانب (الطول ٦٦سم والعرض ٣٢,٥سم والسمك ١١سم) والكتابة بالحفر الغائر وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى مزخرف ولا يحد الكتابة إطار.

شكلت أطراف الحروف على هيئة مثلثات، كما هى الحال فى الشاهد السابق (لوحات 1634 - 1635)، ولو أن الشاهد رقم ٤ (لوحات 1636 - 1637) يمثل بعض التطور، كما حورت أيضًا المدة الأفقية بين اللامين (سطر١) إلى زخرفة نباتية ذات ثلاثة فصوص[١]، وقد أضيفت إليها زخرفة نباتية فى شاهد من مصر مؤرخ سنة ٢٠٥هـ (٨٢٠م)[٢].

ويلاحظ رسم نجمة سداسية فى نهاية النص. وكان رسم النجمة يرد على الدراهم الساسانية كرمز لكوكب الزهرة، وكانت ترسم فى داخل هلال إشارة إلى تقابل الزهرة مع القمر ورمزًا للرخاء[٣]. غير أن رسم النجمة استخدم هنا كزخرفة لملء الفراغ. وربما كان لاختيار صورة النجمة صلة بصعود الروح إلى السماء أو إلى مجرد علو المنزلة. ورسمت النجمة على شواهد كثيرة من مصر، ربما كان أقدمها شاهد مؤرخ فى سنة ١٨٥هـ (٨٠١م)[٤].

وقد سبقت الإشارة[٥] إلى أنه من المحتمل أن صاحبة هذا الشاهد هى ابنة المتوفى المذكور فى الشاهد السابق (لوحة 1634 - 1635). وربما يرجع الشاهد إلى العصر نفسه أي القرن الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ٥ (لوحات 1638 - 1639)

النص[٦]:

١ - بسم الله

٢ - الرحمن الرحيم

٣ - صل (كذا) الله على

٤ - محمد وعليه

٥ - السلم الهم (كذا)

٦ - نور السموات

٧ - والأرض اغفر

٨ - لأحمد بن محمد

٩ - بن صلح ذنبه ونور له

١٠ - فى قبره والحقه بنبيه محمد

١١ - صل (كذا) الله عليه وسلم

---

(١) انظر الشاهد السابق رقم ٣.

(٢) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ١٥٠٦ - ٥٨١ Stèles Funéraires, I, Pl. 15c.

(٣) عبد الرحمن فهمى، النقود العربية ماضيها وحاضرها، ص ٢٤.

(٤) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ١٥٠٦ - ٦٨٧ Stèles Funéraires, I, Pl. 4a.

(٥) انظر التعليق على رقم ٣.

(٦) سبق نشر هذا الشاهد وقراءته باختلاف ضئيل بمعرفة الأستاذ عبد القدوس الانصارى انظر بين التاريخ والآثار، ص ٦١.

الوصف والتعليق:

شاهد[١] قبر من بني سليم باسم أحمد بن محمد بن صلح، على هيئة كتلة من حجر بركاني غير مستوية الجوانب (الطول ٤٧سم والعرض ٣٤سم والسمك ٨سم)، والكتابة بالحفر الغائر وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل) وبخط كوفي مزخرف. ولا يحد الكتابة إطار.

يلاحظ خطأ نحوي في كلمتي «صل» (سطري ٣ و١١) والصحيح «صلي»، وخطأ إملائي في كلمة «الهم» (سطر٥) والصحيح «اللهم».

وقد شكلت أطراف بعض الحروف على هيئة مثلثات، وزخرفت أطراف البعض الآخر بشرطتين.

ومن حيث تشكيل أطراف بعض الحروف على هيئة مثلثات، يمكن المقارنة بالشاهدين السابقين (لوحات 1634 ـ 1637). أما من حيث زخرفة أطراف الحروف بالشرط، فمن المرجح أن هذا الأسلوب من زخرفة الحروف بدأ في أواخر القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي)، إذ استخدم كشرطة واحدة على شاهد قبر من مصر مؤرخ سنة ١٨٢هـ (٧٩٨م)[٢]. وتكثر الشرط على شاهد آخر من مصر أيضًا مؤرخ سنة ٢٠٥هـ (٨٢٠م)[٣]. وأشار الأستاذ جروهمان إلى أن الزخرفة بالشرط سبقت الزخرفة بالمثلثات[٤]. غير أنه من المرجح أن كلا العنصرين ظهر في وقت واحد تقريبًا.

ولو أنه يلاحظ في الشاهد (لوحات 1638 ـ 1639) أن المثلثات تزخرف أطراف الحروف في السطر الأول، في حين زخرفت حروف الأسطر التالية بالشرط (انظر أيضًا الشاهد (لوحات 1646 ـ 1647).

وقد أرجع الأستاذ عبد القدوس الأنصاري تاريخ الشاهد إلى حوالي منتصف القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، بناء على مقارنته بنقش باسم المقتدر مؤرخ سنة ٣٠٤هـ (٩١٦م)[٥].

وإذا أخذنا في الاعتبار أسلوب الخط في الشاهدين السابقين (لوحات 1634 ـ 1637)، كان من المحتمل إرجاع الشاهد إلى القرن الثالث الهجري أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ٦ (لوحات 1640 ـ 1641)

النص:

١ ـ بسم الله الرحمن الرحيم
٢ ـ اللهم نور السموات
٣ ـ والأرض نور لمحمد بن
٤ ـ سليمن بن داود في قبره
٥ ـ والحقه بنبيه محمد صلى
٦ ـ الله عليه وسلم واجعله

الوصف والتعليق:

الجزء العلوي من شاهد قبر من بني سليم باسم محمد بن سليمان بن داود، على هيئة كتلة من حجر بركاني (الطول ٣٧,٥سم والعرض ٣٨سم والسمك ٤سم)، والكتابة

---

(١) دون عليه رقم ٨٦ م.أ.ج.ر.
(٢) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة سجل رقم ٢٣٦٠ Stèles Funéraires, I, Pl. 3a.
(٣) بالمتحف نفسه سجل رقم ١٥٠٦ـ ٥٨١ Ibid, I, Pl. 15c.
(٤) A. Grohmann, BIÉ, T.XXXVII, 2; The Origin and Early Development of Floriated Kufic (Ars Orientalis, II, 1957).
(٥) عبد القدوس الأنصاري: المرجع السابق ص ٥٦.

بالحفر الغائر وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل) وبخط كوفى مزخرف، ويحد الكتابة إطار مستطيل.

من الملاحظ أن بعض الحروف رسم بهيئة قريبة من الخط المقور، مثل حرف الدال (سطرى ٤ و٥)، كما زخرفت أطراف الحروف بمثلثات تقوست جوانبها العليا بعض الشيء، بحيث صارت أشبه بالخطاف.

وقد ظهر شكل الخطاف كزخرفة على أطراف الألفات واللامات على شاهد من صقلية مؤرخ سنة ٥٧٩هـ (١١٨٣م)[١].

واتخذ شكل العروة الكاملة على الخزف من سمرقند[٢]، وشكل دائرة على شاهد من مصر مؤرخ سنة ٢١٠هـ (٨٢٥ ـ ٨٢٦م)[٣] سبقت الإشارة إليه.

ويتميز الشاهد بحفر إطار يحد الكتابة، وقد رسم أعلى منتصف الجانب العلوى مثلث يقف على إحدى زواياه، وربما كان أقدم مثل له فى مصر شاهد مؤرخ ١٩١هـ (٨٠٧م)[٤].

ونظرًا لأسلوب الكتابة ورسم الإطار وللظروف التاريخية التى أحاطت ببنى سليم[٥]، ربما يرجع الشاهد إلى القرن الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ٧ (لوحات 1642 ـ 1643)

النص:

١ ـ بسم الله الرحمن الرحيم

٢ ـ شهد الله أنه لا إله إلا هو

٣ ـ والملائكة وأولوا العلم

٤ ـ قائمًا بالقسط لا إله إلا

٥ ـ هو العزيز الحكيم

٦ ـ والهكم إله واحد

٧ ـ لا إله إلا هو الرحمن

٨ ـ الرحيم محمد رسول

٩ ـ الله صلى الله عليه وعلى آله

١٠ ـ وسلم

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم بدون اسم، على هيئة كتلة من حجر بركانى غير مستوية الجوانب (الطول ٤٨سم والعرض ٤٠سم والسمك ١٣سم)، والكتابة بالحفر الغائر وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى مزخرف، ويحد الكتابة إطار مستطيل الشكل استغنى عن ضلعه الأسفل.

ويقتصر نص الشاهد على البسملة وآيتين من القرآن الكريم (سورة آل عمران، الآية١٨، وسورة البقرة، الآية١٦٣)، ويختتم بالصلاة والسلام على النبى وآله. وترد هاتان الآيتان فى كثير من الأحيان على شواهد القبور.

ومن الملاحظ أن الآية الأولى ختمت بشكل نجمة سداسية، وختمت الآية الثانية بشكل نجمة خماسية. وقد وردت النجمة

(١) Karabacek, Beiträge zur Geschichte der Mazjaditen, P.53, 1; A. Grohmann, op. cit.

(٢) A.U. Pope, A Survey of Persian Art II, fig. 526 b, p. 1447.

(٣) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ١١٩٧ .Stèles Funéraires I, Pl. 21b

(٤) بالمتحف نفسه سجل رقم ١١٩٣ .Ibid, I. Pl. 66

(٥) عبد القدوس الانصارى، المرجع نفسه، ص ٥٦.

السداسية على شاهد سابق[(١)]، ووردت النجمة الخماسية على نقش بالصويدرة ربما يرجع إلى أوائل القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى)[(٢)]. وقد استخدم رسم النجمة على الشاهد كفاصل[(٣)].

ويزخرف أطراف القوائم مثلثات، كما رسم على منتصف الجانب الأعلى من الإطار مثلث يقف على إحدى زواياه.

ويشبه الشاهد من حيث أسلوب الخط وشكل الإطار الشاهد السابق، ولو أنه يبدو أكثر اتقانًا وربما يرجع إلى القرن الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ٨ (لوحات 1644 ـ 1645)

النص:

١ ـ بسم الله الرحمن الرحيم

٢ ـ اللهم إذا جمعت الأ

٣ ـ ولين والآخرين لميقات

٤ ـ يوم معلوم واجعل (كذا) ابر

٥ ـ هيم بن سميع من الا

٦ ـ منين الذين لا خوف

٧ ـ عليهم ولا هم يحزنون

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم باسم إبراهيم بن سميع، على هيئة كتلة من حجر بركانى مثلثة الشكل (الطول ٤٦سم والعرض ٤٢سم والسمك ٨سم)، والكتابة بالحفر الغائر وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل) وبخط كوفى مزخرف، ويحد الكتابة إطار مستطيل الشكل استغنى عن ضلعه الأسفل.

فى كلمة «واجعل» خطأ نحوى والصحيح «فاجعل».

يلاحظ فى نهاية السطر الخامس رسم نجمة سداسية استخدم فى ملء الفراغ[(٤)]، كما ختمت الكتابة برسم مثلث قسم داخله إلى أربعة أقسام. ورسم على منتصف الجانب الأعلى من الإطار مثلث يقف على إحدى زواياه كما هى الحال فى (لوحات 1638 ـ 1641)، غير أن المثلث هنا قد رسم بداخله مثلث أصغر تتقابل زواياه عند منتصف أضلاع المثلث الخارجى.

ومن خصائص الخط فى هذا الشاهد، أن أطراف الحروف يزخرفها مثلثات اتخذ بعضها شكلاً شبيهًا بالخطاف أو العروة[(٥)]، كما أن اللام ألف رسمت بأشكال متطورة ومتنوعة (قارن أسطر ٢ و٥ و٦ و٧).

ويبدو هذا الشاهد من حيث أسلوب الخط وزخرفته ورسم الإطار، أكثر تطورًا (لوحات 1640 ـ 1643)، وربما يرجع إلى القرن الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

---

(١) انظر التعليق على الشاهد رقم٤.

(٢) عبد القدوس الأنصارى، المرجع السابق، ص ١٤٠ـ ١٤١.

(٣) ورسمت النجمة داخل دائرة كفاصل بين الآيات فى المصاحف فى مرحلة متأخرة من تطور أشكال الفواصل.. د. محمد عبد العزيز مرزوق، «المصحف الشريف»، مجلة المجمع العلمى العراقى، المجلد ٢٠، ص ٤١.

(٤) انظر أيضًا التعليق على الشاهد رقم ٤ (لوحة 1636).

(٥) انظر التعليق على الشاهد رقم ٦ (لوحة 1640).

الشاهد رقم ٩ (لوحات 1646 ـ 1647)

النص:

١ ـ بسم الله الرحمن
٢ ـ الرحيم اللهم إذا
٣ ـ جمعت الأولين والا
٤ ـ خرين لميقات يوم
٥ ـ معلوم فاجعل أم
٦ ـ الحسن ابنت أحمد بن
٧ ـ العلا من ورثة جنة
٨ ـ النعيم أمين أمين رب
٩ ـ العلمين صلى الله على
١٠ ـ محمد وآله وسلم تسليمًا

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم باسم أم الحسن ابنت أحمد بن العلا[١]، على هيئة كتلة من حجر بركانى غير مستوية الجوانب (الطول ٦٤سم والعرض ٣٧,٥سم والسمك ١٠سم)، والكتابة بالحفر الغائر وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل) وبخط كوفى مزخرف، ويحد الكتابة إطار مستطيل الشكل كامل الأضلاع.

ويلاحظ أن صيغة الدعاء مشابهة للشاهد رقم ١٠ (لوحات 1648 ـ 1649).

وقد رسم على منتصف الضلع الأعلى من الإطار مثلث يقف على إحدى زواياه، وحور الضلع الأعلى للمثلث إلى شكل عقد. واستخدم الشكل نفسه فى رسم حرف العين الوسطى فى نص الشاهد (سطرى ٣ و٨)، كما شكلت المدات الأفقية بين اللامين على هيئة قوس ذى ثلاثة فصوص[٢] (سطرى١ و٢).

ويتضح من تطور أشكال الحروف وزخارفها فضلاً عن الإطار، أن الشاهد قد يمثل مرحلة أكثر تطورًا من الشاهد السابق (لوحات 1644 ـ 1645)[٣].

وربما يرجع إلى القرن الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ١٠ (لوحات 1648 ـ 1649)

النص:

١ ـ بسم الله الرحمن الرحيم
٢ ـ اللهم إذا جمعت الأولين
٣ ـ والآخرين لميقات يوم معلوم
٤ ـ فاجعل خديجة ابنت عيسى
٥ ـ من ورثة جنة النعيم وا
٦ ـ لحقها بنبيها أمين رب العالمين

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم باسم خديجة بنت عيسى، على هيئة كتلة من حجر بركانى مستوية الجانبين (الطول ٤٧,٥سم والعرض ٣٧سم والسمك ١٠سم)، والكتابة بالحفر الغائر وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى مزخرف، ويحد الكتابة إطار مستطيل الشكل استغنى عن ضلعه الأسفل.

(١) كان ممن برز فى علوم الدين من بنى سليم هياج بن العلاء السلمى وكان من أصحاب واصل بن عطاء. عبد القدوس الأنصارى، بنو سليم، ص ٣١٩.

(٢) انظر الشاهد رقم ٣ (لوحة 1634).

(٣) انظر وصف الشاهد المذكور والتعليق عليه.

ربما كانت صاحبة الشاهد أختًا لصاحب الشاهد رقم ١٢[(١)] (لوحة 1650)، وعمة لصاحب الشاهد رقم ١٣[(٢)] (لوحة 1652). فى هذا الشاهد تحور المثلث المرسوم أعلى الإطار فى الشواهد السابقة (أرقام ٦ ـ ٩)، إلى زخرفة مجنحة.

ويمثل رسم الحروف مرحلة أكثر تطورًا من الشاهد السابق (رقم٩) (لوحة 1646)، كما يتضح مثلاً فى شكل اللام ألف (سطر٣)، والمدة بين اللامين (سطري١ و٢)، وأسلوب رسم العين (سطرى ٤ و٦) والياء الأخيرة الراجعة بمقدار كلمة (سطر٤). وتتضح الياء الراجعة فى شاهد من مصر مؤرخ فى سنة ٢١٨هـ (٨٣٣م)[(٣)].

كما شكلت أطراف الحروف على هيئة مثلثات، أو خطافات حورت أحيانًا إلى بداية توريق، كما هى الحال فى اللام الأولى (سطر٦).

وقد بدأ تحول الشرط والمثلثات التى تزخرف أطراف الحروف، إلى أشكال قريبة الشبه من الزخارف النباتية فى أواخر القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى)، ومن أمثلة ذلك شاهدان من مصر: أحدهما[(٤)] مؤرخ سنة ١٩١هـ (٨٠٧م) حورت فيه الشرط إلى زخارف نباتية، والثانى مؤرخ[(٥)] فى سنة ٢١٠هـ (٨٢٥ ـ ٨٢٦م) حورت فيه المثلثات إلى توريق.

ونظرًا إلى التطور الملاحظ فى أساليب الخط وفى رسم الإطار، فمن المرجح أن الشاهد رقم ١٠ يمثل مرحلة أكثر تطورًا من الشاهد السابق (رقم٩) (لوحة 1646).

وربما يرجع الشاهد إلى القرن الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ١١ (لوحات 1650 ـ 1651)

النص:

١ ـ بسم الله الرحمن
٢ ـ الرحيم اللهم نور السمو
٣ ـ ات والأرض نور لخديجة
٤ ـ ابنت عيسى في قبرها والحقها
٥ ـ بنبيها محمد صلى الله عليه
٦ ـ وسلم واجعلها من الآمنين
٧ ـ الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم باسم خديجة بنت عيسى، على هيئة كتلة من حجر بركانى غير مستوية الجوانب (الطول ٦٥سم والعرض ٣٨,٥سم والسمك ٨,٥سم)، والكتابة بالحفر الغائر، وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى مزخرف، ولا يحد الكتابة إطار.

يلاحظ أن الاسم المذكور على هذا الشاهد هو نفس الاسم على الشاهد السابق (رقم١٠) (لوحة 1648)، وربما كان تفسير

(١) إسحاق بن عيسى.
(٢) هلبوث بن عمرو بن عيسى Stèles Funéraires. I, Pl. 29b.
(٣) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ١٥٠٦ـ ٦٦٥.
(٤) بالمتحف نفسه سجل رقم ١١٩٣ Ibid., Pl. 6b.
(٥) بالمتحف نفسه سجل رقم ١١٩٧ Ibid, Pl. 21b.

ذلك أنه كان للقبر شاهدان، أو أن الشاهد لامرأة أخرى بنفس الاسم، قد تكون أختًا ولدت بعد وفاة الأولى وسميت بالاسم نفسه. ونظرًا لتطور أسلوب الخط على الشاهد الحالى (رقم١١) (لوحة 1650) عن الشاهد السابق (رقم١٠) (لوحة 1648) مع احتفاظه بكثير من خصائصه، يرجح التفسير الأخير. وربما كانت صاحبة هذا الشاهد أختًا لصاحب الشاهد رقم١٢[١]، وعمة لصاحب الشاهد رقم١٣[٢].

وقد شكلت أطراف الحروف بالشاهد على هيئة مثلثات رسم أسفلها فى بعض الأحيان بشكل عروة، ويمكن ملاحظة رسم مشابه على شاهد من مصر مؤرخ سنة ٢٢٧هـ (٨٤٢م)[٣]. ومن جهة أخرى رسمت بعض الحروف بأسلوب أكثر زخرفة من رقم١٠، مثل اللام ألف (سطر٣)، كما أرجعت الياء الأخيرة بمقدار كلمتين (سطري ٤ و٥)، فى حين أنها أرجعت فى الشاهد السابق (رقم١٠) بمقدار كلمة واحدة.

وربما يرجع الشاهد إلى القرن الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ١٢ (لوحات 1652 ـ 1653)

النص:

١ ـ بسم الله الرحمن الرحيم

٢ ـ اللهم أنت الرحمن الرحيم الذى

٣ ـ ليس إله غيرك والبديع الذى

٤ ـ ليس قبلك شيء والدائم غير

٥ ـ الغافل والحى الذى لا يموت

٦ ـ اجعل الإيمان ضياء ونورا؟ ودليلا

٧ ـ لإسحاق بن عيسى بن يحيى؟ إلى جنات

٨ ـ النعيم وارد؟ جنات؟ السلام؟ مع

٩ ـ الذين أنعمت عليهم من النبيين والشهد

١٠ ـ اء والصالحين وحسن أولئك

١١ ـ رفيقا

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم باسم إسحاق بن عيسى بن يحيى؟، على هيئة كتلة من حجر بركانى مستوية الجوانب تقريبًا (الطول ٦٨سم والعرض ٣٨سم والسمك ١٠سم)، والكتابة بالحفر الغائر، وبها قليل من الإعجام (التنقيط) وخالية من الإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى مزخرف، ويحد الكتابة إطار مستطيل الشكل استغنى عن ضلعه الأسفل. وبالشاهد بعض كلمات غير واضحة (أسطر ٦ و٧ و٨).

ربما كان صاحب هذا الشاهد أخًا لصاحبة الشاهدين رقم١٠ ورقم١١ (لوحات 1648 ـ 1650)، وعما لصاحب الشاهد رقم١٣.

ورد على الشاهد صيغة غير شائعة من المناجاة والدعاء هى: «اللهم أنت الرحمن الرحيم الذى ليس إله غيرك والبديع الذى ليس قبلك شيء والدائم غير الغافل والحى الذى لا يموت، اجعل الإيمان ضياء ونورًا ودليلاً لإسحاق... إلى جنات النعيم» (أسطر ٢ ـ ٨).

(١) إسحاق بن عيسى.

(٢) هلبوث بن عمرو بن عيسى.

(٣) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، سجل رقم ١٥٠٦ـ ١٣٥ .Stèles Funéraires, Pl. 39 d

رسم فى أعلى منتصف الضلع الأعلى من الإطار مثلث بداخله دائرة، ويمثل هذا الرسم تنويعًا للمثلثات التى سبق وصفها (أرقام ٦ ـ ١٠)، وهو قريب الشبه من المثلث فى رقم٨ (لوحة 1644)، غير أنه رسم فى الشاهد الحالى دائرة بدلاً من المثلث الداخلى فى رقم٨ (لوحة 1644).

ومن الملاحظ أنه رسم فى نهاية كل من السطر الأول والثالث والرابع وأسفل النص الجنائزى، نجمة خماسية وربما استخدمت فى السطر الأول كفاصل أيضًا[١].

وأطراف الحروف على الشاهد مزخرفة بمثلثات، وكذلك بعراو أكثر استدارة من عراوى الشاهد السابق (رقم١١). كما أن الياء الأخيرة قد ترجع أحيانًا بمقدار كلمة (أسطر ٣ و٥ و٧) أو كلمتين (سطر٤) أو كلمة ونصف (سطر٢).

وربما يرجع الشاهد إلى القرن الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ١٣ (لوحات 1654 ـ 1655)

النص:

١ ـ بسم الله

٢ ـ الرحمن الرحيم

٣ ـ اللهم صلى (كذا) على محمد

٤ ـ النبى واجعل هلبوث

٥ ـ بن عمرو بن عيسى من ر

٦ ـ فقاء محمد فى الجنة

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم باسم هلبوث بن عمرو بن عيسى، على هيئة كتلة من حجر بركانى غير مستوية الجوانب (الطول ٤٦سم والعرض ٢٨سم والسمك ١٠سم)، والكتابة بالحفر الغائر العريض، وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى مزخرف ولا يحد الكتابة إطار.

ربما كان صاحب الشاهد ابن أخ لصاحب الشاهد رقم١٢ (لوحة 1652)، ولصاحبة الشاهدين رقمى ١٠ و١١ (لوحات 1648 ـ 1650). ويسترعى الانتباه الاسم هلبوث[٢]. أما الاسم «عمرو» فمن الأسماء الشائعة فى بنى سليم[٣].

ويلاحظ خطأ نحوى فى كلمة «صلى»، والصحيح «صل» بدون ياء.

ومن حيث أسلوب الخط شكلت أطراف القوائم فى الحروف على هيئة مثلثات مطموسة تقوست بعض أضلاعها، كما زخرفت أواخر الحروف بشرط بدت أحيانًا أشبه بنصف مروحة نخيلية ذات شعبتين (انظر مثلاً الياء الأخيرة فى كلمة عيسى سطر٥)، فضلاً عن ذلك فإن بعض الحروف زخرف بعروق ذات أوراق وأزهار (كلمة بسم سطر١ وكلمة الرحيم سطر٢)، وربما قصد من هذه الزخارف ملء الفراغ، ويمكن اعتبارها فى الوقت نفسه بداية تزهير.

ومن الملاحظ أن الشاهد من حيث أساليب الحفر والخط، شديد الشبه بنقش مؤرخ سنة ٣٠٤هـ (٩١٦م) باسم الخليفة

(١) انظر التعليق على الشاهد رقم ٤ (لوحة 1636).

(٢) انظر لسان العرب، مادة «هلبث».

(٣) عبد القدوس الأنصارى، بنو سليم، ص٩٤.

العباسى المقتدر[١] سبقت الإشارة إليه، غير أن أسلوب الخط على الشاهد يبدو أكثر تطورًا من حيث التوريق والتزهير.

ويمكن مقارنة زخارف خط الشاهد بزخارف الكتابة على شاهدين من مصر أحدهما[٢] مؤرخ سنة ٣٤٩هـ (٩٦٠م) (لوحة 1681) والآخر[٣] مؤرخ سنة ٣٥٥هـ (٩٦٧م) (لوحة 1682).

وربما يرجع الشاهد إلى القرن الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ١٤ (لوحات 1656 ـ 1657)

النص:

١ ـ بسم

٢ ـ الله الرحمن الر

٣ ـ حيم اللهم صلى (كذا)

٤ ـ على محمد النبى وا

٥ ـ جعل عبد اللّه بن محمد (بن موسى؟)

٦ ـ ابن أحمد بن عرقوب لأبو

٧ ـ يه ستر (كذا) من النار آمين.

الوصف والتعليق:

شاهد قبر[٤] من بنى سليم باسم عبد اللّه بن محمد بن أحمد بن عرقوب بن موسى، على هيئة كتلة من حجر بركانى غير مستوية الجوانب، وأعلى جانبها الأيمن مهشم (الطول ٣٨سم والعرض ٢٥سم والسمك ٤,٥سم)، والكتابة بالحفر الغائر العريض، وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى مزخرف، ويحد الكتابة إطار على هيئة محراب قصير، أعلاه على شكل عقد ذى خمسة فصوص.

بالنص بعض أخطاء نحوية هى كلمة «صلى» (سطر٣) وصحتها «صل» بدون ياء، وكلمة ستر (سطر٧) وصحتها سترًا.

ويستشف من صيغة الدعاء «اجعل عبد اللّه بن محمد... لأبويه ستر من النار»، أن صاحب الشاهد توفى صغيرًا لم يبلغ الحلم.

ويلاحظ أن بداية الشاهد (أسطر١ ـ ٤) بما فيها من خطأ نحوى، مشابهة لبداية الشاهد السابق (لوحة 1654).

ومن حيث أسلوب الخط يلاحظ أن أطراف الحروف زخرفت بمثلثات مطموسة بدأ بعضها يتخذ شكل نصف مروحة نخيلية، على نمط الشاهد السابق (لوحة 1654).

ويمكن مقارنة خط الشاهد بخط شاهد من مصر مؤرخ سنة ٢٣٦هـ (٨٥٠م)[٥] (لوحة 1277)، وكذلك بنقش مؤرخ سنة ٣٠٤هـ (٩١٦م)، باسم الخليفة العباسى المقتدر[٦] سبقت الإشارة إليه.

وباستثناء رسم الإطار يبدو هذا الشاهد أقل تطورًا من الشاهد السابق (لوحة 1654).

وربما يرجع إلى القرن الثالث الهجرى

---

(١) عبد القدوس الانصاري، بين التاريخ والآثار، ص ٥١.

(٢) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ٢٧٢١ـ ٨٩.

(٣) بالمتحف نفسه سجل رقم ١٢٣٤.

(٤) دون عليه رقم ٨٨م.أ.ج.ن.

(٥) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ٣٠٨٧.

(٦) عبد القدوس الانصارى، المرجع السابق، ص ٥١.

أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ١٥ (لوحات 1658 ـ 1659)

النص:

١ ـ بسم الله الرحمن الرحيم
٢ ـ اللهم نور السموات
٣ ـ والأرض نور لعبسة ابنت
٤ ـ هلال فى قبرها والحقها
٥ ـ بنبيها محمد صلى الله عليه
٦ ـ وسلم واجعلها من الآمنين
٧ ـ الذين لا خوف عليهم ولا
٨ ـ هم يحزنون آمين

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم باسم عبسة بنت هلال، على هيئة كتلة من حجر بركانى أحد جوانبها مستو (الطول ٦٨سم والعرض ٤٣سم والسمك ١٠سم)، والكتابة بالحفر الغائر وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى مزخرف، ويحد الكتابة إطار على هيئة محراب، رسم أعلاه على شكل عقد منخفض ذى ثلاثة فصوص، وزخرف القوس الأوسط بمستقيمين يؤلفان مع أعلى القوس شكلاً قريبًا من المثلث.

وربما كان اسم المرأة عيشة أي عائشة وليس عبسة. ومع ذلك فمن المعروف أن أحد الصحابة من بنى سليم كان يسمى عمرو بن عبسة[١].

وصيغة الدعاء على هذا الشاهد تكررت على كثير من الشواهد السابقة.. كما يتضح من مقارنة نصوص الشواهد (أرقام ١ و٣ ـ ٦ و٨ و١١) (لوحات 1630، 1634 ـ 1640، 1644، 1650)، حيث نجد صيغة المناجاة: «اللهم نور السموات والأرض فى أربعة شواهد» (أرقام ٤ ـ ٦ و١١) (لوحات 1636 ـ 1640، 1650)، وصيغة الدعاء: «نور له فى قبره والحقه بنبيه» فى ستة شواهد (١ و٣ ـ ٦ و١١) (لوحات 1630 ـ 1634 ـ 1640 ـ 1650)، وصيغة: «واجعله من الآمنين الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون» فى شاهدين (٨ و١١) (لوحات 1644 ـ 1650)، وهكذا تجتمع العبارات كلها فى الشاهد الحالى (رقم١٥) (لوحة 1658)، مما يستشف منه أنه ربما كان أحدث بعض الشيء من الشواهد المذكورة.

ويرجح هذا الرأي شكل الإطار المتطور، وكذلك أسلوب الخط: إذ شكلت طراف الحروف على هيئة مثلثات مطموسة اتخذت فى بعض الأحيان هيئة نصف مروحة نخيلية ذات شعبتين (سطر٨)، وحورت أشكال بعض الحروف مثل الضاد (سطر٣) والنون (سطرى ٦ و٧)، وكتبت اللام ألف بأساليب متنوعة (قارن الحرفين في أسطر ٤، ٦، ٧)، ورسمت الياء الأخيرة في كلمة «فى» على هيئة ثلاثية (سطر ٤) كما هي الحال فى الشواهد أرقام ٣ و١١ و١٢ (لوحات 1634، 1650، 1652)، وأرجعت الياء الأخيرة أيضًا فى كلمة «صلى» بمقدار كلمتين، كما هى الحال فى الشواهد التى سبق ذكرها (لوحات 1634، 1650، 1652)، وحورت المدة بين اللامين إلى شكل ذى ثلاثة فصوص (قارن الشواهد) (لوحات 1634 ـ 1638، 1646 ـ 1652).

وربما يرجع الشاهد إلى القرنين الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

(١) عبد القدوس الأنصاري، المرجع السابق نفسه، ص ٢٣٢.

الشاهد رقم ١٦ (لوحات 1660 ـ 1661)

النص:

أعلى الإطار: وكتب أبى[١] عيسى المكـ(ى)؟

داخل الإطار:

١ ـ بسم الله الرحمن الرحيم الله لا إله
٢ ـ إلا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا
٣ ـ نوم له ما فى السماوات وما فى الأر
٤ ـ ض من ذا الذى يشفع عنده إلا
٥ ـ بإذنه يعلم ما بين أيديهم وما
٦ ـ خلفهم ولا يحيطون بشىء من
٧ ـ علمه إلا بما شاء وسع كرسيه
٨ ـ السموات والأرض ولا يؤده
٩ ـ حفظهما وهو العلى العظيم
١٠ ـ هذا قبر أحمد بن سندال
١١ ـ بن محمد بن سندال بن
١٢ ـ المشاوب رحمه الله

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم باسم أحمد بن سندال بن محمد بن سندال بن المشاوب، على هيئة كتلة من حجر بركانى مستطيلة السطح ومستوية الجوانب بعض الشىء (الطول ٥٩سم والعرض ٤٤,٥سم السمك ١١سم)، والكتابة بالحفر البارز، وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل) وبخط كوفى مزخرف، ويحد الكتابة إطار مزخرف مستطيل الشكل، استغنى عن ضلعه الأسفل وأسفل جانبيه.

يلاحظ ورود اسمين غير شائعين هما سندال[٢]، والمشاوب[٣]، ولكنهما من أصل عربى. ويفتتح النص الجنائزى بآية قرآنية: آية الكرسى (سورة البقرة الآية:٢٥٥)، ويشتمل الشاهد على توقيع الكاتب فى أعلى الإطار ونصه «وكتب أبى عيسى المكى»[٤].

ويختلف هذا الشاهد من حيث أسلوب الحفر عن الشواهد السابقة، ذلك أنه مدون بالحفر البارز، واستخدام هذا الأسلوب من الحفر فى كتابة الشواهد لا حق للكتابة بالحفر الغائر، ومن أقدم الشواهد المدونة بالحفر البارز شاهد من مصر مؤرخ فى شهر المحرم سنة ٢٠٣هـ (يولية ـ أغسطس ٨١٨م)[٥]، واستمر استخدام هذا الأسلوب من الخط البارز طوال القرون التالية.

ومن حيث أسلوب الخط زخرفت أطراف الحروف بمثلثات حورت أحيانًا إلى نصف مروحة نخيلية (سطرى ٨ و١٠). وربما كان أقدم توريق على هذا النمط فى زخرفة الكتابة البارزة على الشواهد يتمثل فى شاهد رخام من مصر مؤرخ سنة ٢٢٩هـ[٦] (٨٤٣

(١) يجوز الإبقاء على صيغة الكنية الشائعة حتى إذا كانت مخالفة لقواعد النحو (لسان العرب: مادة أبو).
(٢) انظر تاج العروس، مادة «سندل».
(٣) انظر لسان العرب، مادة «شوب».
(٤) ربما تقرأ الكلمة «الفذ».
(٥) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ٢٧٢١ـ ٨١ وباسم سالم بن موسى الهاشمى. Stèles Funéraires, I. Pl. 12b.
(٦) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ٢٧٢١ـ ٦٩ Ibid. Pl. 45c.

- ٨٤٤م). ويظهر التوريق أيضًا على شاهد من طشقند مؤرخ سنة ٢٣٠هـ[1] (٨٤٥م)، وشاهد آخر من مصر مؤرخ سنة ٢٥١هـ (٨٦٥م)[٢] (اللوحة 1680)، وشاهد من القيروان مؤرخ سنة ٣٤١هـ[٣] (٩٥٢م). وبالإضافة إلى التوريق يتميز الشاهد أيضًا بزخرفة الكتابة بأسلوب التزهير الذى يتمثل فى زخرفة بعض الحروف - ولا سيما حرف الميم الأخيرة - برسم نصف مروحة نخيلية ذات ثلاث شعب (أسطر ١ و٢ و٣ و٥... الخ). وربما كان أقدم أمثلة التزهير من هذا النمط على الشواهد، يتمثل فى شاهد رخام من مصر مؤرخ سنة ٢٣٧هـ (٨٥١م)[٤].

كما تميزت الكتابة على الشاهد أيضًا بمد نهاية حرفى النون والياء الأخيرين على هيئة رقبة البجعة. وقد ظهر هذا النمط من التحوير على شاهد رخام من مصر مؤرخ سنة ٢٤٨هـ (٨٦٢م)[٥]، وشاع استخدام هذا الأسلوب من الكتابة - شأنه فى ذلك شأن التوريق والتزهير - فى زخرفة الخط الكوفى بصفة خاصة فى الدولة الفاطمية.

وفضلاً عن الزخرفة المتصلة بالحروف، رسم فى الأرضية بين الأسطر فى بعض الأحيان أشكال زخرفية على هيئة أزهار ذات أربعة فصوص. وربما كان من أسباب الالتجاء إلى هذا الأسلوب من الزخرفة فى الكتابة البارزة - بالإضافة إلى التوريق والتزهير ومد الحروف - هو التقليل من الحفر بين الحروف والحرص على تقوية الكتابة البارزة.

وقد حظي الإطار بأساليب مختلفة من الزخرفة، فزخرف الضلع الأعلى من الداخل بشريط من المراوح النخيلية تتبادل مع أشكال مؤلفة من زاويتين متداخلتين، وزخرف فى أعلاه بأوراق نباتية ذات ثلاثة فصوص، فى حين زخرف الجانبان بجديلتين.

وينفرد الشاهد موضوع الدراسة (رقم١٦) دون مجموعة الشواهد بالمتحف، بأنه يشتمل على توقيع الكاتب (أبى عيسى المكى). ومن الملاحظ أنه ورد توقيع قريب الشبه على شاهد رخام من مصر مؤرخ سنة ٢٤٣هـ (٨٥٨م)[٦] (لوحة 1679)، نصه فى أعلى الإطار «وكتب المكى»، وفى آخر الكتابة الجنائزية «وعمل مبارك المكى». غير أن الشاهد المصرى يبدو أكثر تطورًا من الشاهد (رقم١٦ من حيث التوريق والتزهير وتشكيل الحروف وزخارف الإطار، وإن كان ذلك لا يعنى أنه أقدم من حيث تاريخ الكتابة.

ومن جهة أخرى هناك صلة وثيقة بين الشاهد رقم١٦ (لوحة 1660) وبين الشاهدين رقمي ١٧ و١٨ (اللوحات 1662، 13664) فى نفس المجموعة، من حيث طريقة الحفر وأسلوب الخط وزخرفة الإطار وتضمين النص بعض آيات القرآن الكريم، مما يرجح نسبتها جميعًا إلى نفس العصر وربما إلى نفس الكاتب.

(١) A. Grohmann, op. cit. P. 274, fig. 1.

(٢) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ٣٣٧٧.

(٣) Grohmmann, Op.Cit. fig.2; E.J. Grube, The world of Islam, 2b, P.12.

(٤) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ٧٠١١ Stèles Funéraires, I, Pl. 59c.

(٥) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ٧١٣٨ Ibid., II, Pl.38.

(٦) بالمتحف نفسه سجل رقم ٣٩٠٤ Ibid., I, Pl. XVI.

وربما يرجع الشاهد إلى القرن الثالث الهجرى أو القرن الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم١٧ (لوحات 1662 _ 1663)

النص:

١ _ بسم الله
٢ _ الرحمن الرحيم
٣ _ (اللهـ) ـم صل على محمد النبى
٤ _ اللهم إذا جمعت الأ
٥ _ ولين والآخرين لميقات يوم
٦ _ معلوم فاجعل عبدك أبو[١]
٧ _ القسم عل (كذا) بن
٨ _ (محـ) ـمد بن عبد الرحمن
٩ _ من (الفـ) ـائزين إن الذين سبقت
١٠ _ (لهم) منا الحسنا أو
١١ _ (لئك) عنها مبعدون لا
١٢ _ (يسمـ) ـعون حسيسها و
١٣ _ (هم فيـ) ـها فيما اشتهت أنفسهم
١٤ _ خالدون

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم باسم أبو القسم على بن محمد بن عبد الرحمن على هيئة كتلة من حجر بركانى تهشم جانبها الأيمن (الطول ٨٦سم والعرض ٤٥سم والسمك ١٤سم)، والكتابة بالحفر البارز، وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى مزخرف ويحد الكتابة إطار على هيئة محراب.

يلاحظ التركيز على اسم المتوفى، إذ رسم بخط أكبر حجمًا وأكثر زخرفة. ونتيجة لتهشم الجانب الأيمن من الشاهد فقدت بعض كلماته، ومما يلفت النظر حذف الياء الأخيرة من الاسم «على»، وربما كان اسم والد المتوفى أحمد أو محمد، إذ أن المتبقى من الاسم هما الحرفان الأخيران فقط «مد». وقد تضمن النص الجنائزى آية قرآنية كريمة (سورة الأنبياء، الآية:١٠١).

ومن حيث أسلوب الخط زخرفت الأحرف بالمثلثات وبالتوريق وبالتزهير ويمد نهايات بعض الحروف على هيئة رقبة البجعة، كما هى الحال فى الشاهد السابق (رقم١٦) (لوحة 1660). غير أن نهايات الأحرف فى الشاهد الحالى أكثر امتدادًا أو تقوسًا، أي أنها تبدو أكثر تطورًا.

ويشبه هذا الامتداد شاهدًا من مصر مؤرخًا فى الربع الثانى من القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى)[٢] (لوحة 1684)، غير أن الشاهد المصرى أكثر تطورًا واتقانًا.

كما زخرفت الأرضية فى أعلى الشاهد برسم بعض الأزهار لملء الفراغ.

ويتميز الإطار فى هذا الشاهد بانه يعلوه عقد على هيئة حدوة الفرس، ويزخرفه شريط مؤلف من أنصاف مراوح نخيلية ذات ثلاث شعب.

ويشبه الشاهد من حيث أسلوب الخط والعناية بالإطار وزخرفة الأرضية وتضمين النص الجنائزى بعض آيات القرآن الكريم الشاهدين رقمى ١٦ و١٨[٣] (لوحات 1660، 1664).

(١) يجوز عدم إعراب الكنية إذا كانت شائعة (انظر لسان العرب مادة «أبو»).
(٢) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ٩٨١٠ .
(٣) انظر التعليق على الشاهد رقم ١٦ (لوحة 1660).

وربما يرجع إلى القرن الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ١٨ (لوحات 1664 - 1665)

النص:

١ - بسم الله الر

٢ - حمن الرحيم قل يا عبا

٣ - دى الذين أسرفوا على أ

٤ - نفسهم لا تقنطوا من

٥ - رحمة الله إن الله يغفر ا

٦ - لذنوب جميعًا إنه هو الغفو

٧ - ر الرحيم اللهم صل على

٨ - محمد النبى واجعل

٩ - إسماعيل بن إبراهيم

١٠ - بن إسماعيل الجار

١١ - من الفائزين

الوصف والتعليق:

شاهد قبر من بنى سليم باسم إسماعيل بن إبراهيم بن إسماعيل الجار، على هيئة كتلة من حجر بركانى غير مستوية الجوانب (الطول ٧٠سم والعرض ٣٨,٥سم والسمك ٨سم)، والكتابة بالحفر البارز، وخالية من الإعجام (التنقيط) والإعراب (التشكيل)، وبخط كوفى مزخرف، ويحد الكتابة إطار أعلاه على هيئة محراب.

يلاحظ التركيز على اسم المتوفى، إذ ترك قبله وأعلاه مساحة كبيرة خالية من الكتابة، وورد فى نهاية الاسم كلمة الجار مما يثير بعض التساؤل: أهي لقب أم اسم مدينة[(١)].

وتضمن النص آية قرآنية (سورة الزمر، الآية:٥٣).

ويشتمل خط الشاهد على أساليب زخرفية مختلفة أغلبها ظهر فى الشاهدين السابقين[(٢)] (رقمي١٦ و١٧) (لوحات 1660 - 1662)، وهى المثلثات فى أطراف الحروف، والتوريق على هيئة نصف مروحة نخيلية ذات شعبتين، والتزهير على هيئة نصف مروحة نخيلية ذات ثلاث شعب (سطر١) ومد آخر النون مثل رقبة البجعة، وزخرفت الأرضية بين الأسطر برسم بعض الأزهار.

ولكنه يتميز بالإضافة إلى ذلك برسم المدة بين اللامين على شكل قوسين متداخلين (سطرى ٥ و٧).

أما إطار الشاهد فقد رسم فى أعلاه شبه رباعيين متداخلين حول زخرفة نباتية دائرية الشكل، يملآن الفراغ بين قمة الإطار المدببة وبين السطر الأول من النص الجنائزى، واتخذ أسفل الإطار شكلاً شبه مثلث ليتفق مع سطح الكتلة الحجرية.

ويشبه هذا الشاهد - من حيث أسلوب الخط والزخارف والعناية بالإطار وتضمين النص الجنائزى آية قرآنية - الشاهدين السابقين (رقمى١٦ و١٧) (لوحات 1660 - 1662).

وربما يرجع إلى القرن الثالث الهجرى أو الرابع (التاسع والعاشر الميلاديين).

الشاهد رقم ١٩ (لوحات 1666 - 1667)

النص:

بسم الله الرحمن الرحيم

---

(١) الجار اسم فرضة المدينة المنورة فى صدر الإسلام. انظر عبد القدوس الانصارى بنو سليم، ص ١٢٢ و١٢٤ و١٢٥.

(٢) انظر التعليق على هذين الشاهدين.

١ ـ يبشرهم ربهم برحمة منه ورضوان وجنات لهم فيها نعيم مقيم خالدين فيها أبدا إن الله

٢ ـ عنده أجر عظيم هذا ضريح العبد الفقير إلى الله الراجى كرم الله سيدنا ومولانا

٣ ـ المقر الكريم العالى وحائز المفاخر والمعالى صفوة أولاد سيد المرسلين نخبة العترة

٤ ـ الطاهرين مفخر (كذا) الملوك والسلاطين السيد الشريف ذى النسب الطاهر والحسب

٥ ـ الفاخر المنيف المرحوم قايتباى بن شرف بن سيدنا ومولانا سلطان

٦ ـ الحجاز المنيف قايتباى بن محمد بن بركات بن حسن بن عجلان بن رميثة بن أبي نمى بن أبى سعد

٧ ـ بن عجلان بن قتادة بن إدريس بن مطاعن بن عبد الكريم بن حسن بن عيسى بن سليمان

٨ ـ بن على بن عبد اللّه بن محمد بن موسى بن عبد اللّه بن الحسن

٩ ـ بن الحسن بن سيدنا ومولانا أمير المؤمنين ووصى سيد

١٠ ـ المرسلين على ابن أبى طالب كرم الله وجهه ورضى عنه كان

١١ ـ انتقاله إلى رحمة الله تعالى يوم السبت النصف من جمادى الأولى

١٢ ـ عام خمس وألف من الهجرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة.

الوصف والتعليق:

شاهد ضريح من مكة باسم قايتباى بن شرف بن قايتباى بن محمد ثم قتادة ثم الحسن بن على بن أبى طالب. مؤرخ يوم السبت النصف من جمادى الأولى سنة ١٠٠٥هـ (٤ يناير ١٥٩٧م)، وهو على هيئة لوح من حجر بركانى مستطيل الشكل (الطول ٦٨,٥سم والعرض ٤٧سم والسمك ١٦سم)، والكتابة بالحفر البارز وبالخط الثلث، ويحد الكتابة إطار على هيئة محراب.

وواضح من التاريخ أن الشاهد يرجع إلى العصر العثماني.

ومن الملاحظ أن الكلمة الثانية فى السطر الرابع تنقص التاء المربوطة فى آخرها، وصحتها «مفخرة»، وقد افتتح النص الجنائزى بآية قرآنية (سورة التوبة، الآية:٢١).

ولهذا الشاهد أهمية من حيث التاريخ وتحقيق النسب ودراسة الألقاب والنظم.

فمن حيث التاريخ يلاحظ أن الشاهد باسم أحد أفراد أسرة بنى قتادة التى تولت إمارة مكة فترة من الزمن[١]، وهو حفيد قايتباى بن محمدأمير مكة (سنة ٩١٠ ـ ٩١٨هـ)[٢] (١٥٠٤ ـ ١٥١٢م).

ويذكر الشاهد نسب قايتباى بن شرف مرفوعًا إلى على بن أبي طالب. غير أن سلسلة النسب الواردة على الشاهد تختلف عن سلسلة النسب التى يوردها «ويستنفلد» لولاة مكة[٣] فى ثلاثة مواضع:

(١) انظر زامباور، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى (ترجمة الدكتور زكى محمد حسن وحسن أحمد محمود وآخرين)، ص ٣١ـ ٣٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٣.

(٣) F. Wüstenfeld, Die Chroniken der Stadt Mekka, Stammtafel der Scherife von Mekka.

أولها عندما يذكر «ويستنفلد»: «موسى بن عبد الله بن موسى بن الحسن بن الحسن بن علي» في حين يرد على الشاهد فقط: «موسى بن عبد الله بن الحسن بن الحسن بن علي» (سطر٨)، ويتفق الشاهد في ذلك مع الفاسي فيما نقله عن ابن حزم في الجمهرة[١].

وثاني مواضع الاختلاف حين يذكر ويستنفلد: «عبد الكريم بن عيسى بن حسين» متفقًا في ذلك مع الفاسي[٢] ويذكر الشاهد: «عبد الكريم بن حسن بن عيسى» (سطر٧).

أما ثالث المواضع فيتمثل في ذكر ويستنفلد: «أبو سعد علي بن قتادة»[٣] وذكر الشاهد «أبو سعد بن عجلان بن قتادة» (سطر٦ و٧).

ومن جهة أخرى يختلف الشاهد مع سلسلة النسب التي يوردها زامباور لأسرة بني قتادة في موضع واحد وذلك عندما يذكر زامباور: «أبو عزيز قتادة بن إدريس المطاعن»[٤] في حين يرد الاسم على الشاهد بصيغة «قتادة بن إدريس بن مطاعن» (سطر٧). غير أنه من المعروف أن الصيغتين متفقتان من حيث المعنى.

ومن حيث النظم يشتمل الشاهد على كثير من الألقاب التي تلقي الضوء على دراسة النظم.

ومن الملاحظ أن الألقاب الواردة على الشاهد منها ما يتعلق بالمتوفي أو بجده قايتباي بن محمد أو بعلي بن أبي طالب.

وتنقسم ألقاب المتوفى من حيث المضمون إلى نوعين هما:

ألقاب تواضع وألقاب تفاخر.

وألقاب التواضع هي: العبد، الفقير إلى الله، الراجي كرم الله.

ولقب العبد الفقير إلى الله من ألقاب التذلل لله تعالى، ويكثر ذكره في الكتابات الجنائزية، ومن أمثلة استخدامه ووروده ضمن ألقاب سيف الدين سلار نائب السلطنة في عصر المماليك، في نقش على مشكاة برسم تربته[٥].

أما لقب «الراجي كرم الله» فلم يصادف على الآثار قبل العصر العثماني[٦].

أما ألقاب التفاخر التي تسبق اسم المتوفى فهي: سيدنا ومولانا، المقر الكريم العالي، وحائز المفاخر والمعالي، صفوة أولاد سيد المرسلين، نخبة العترة الطاهرين، مفخرة الملوك والسلاطين، السيد، الشريف، ذو النسب الطاهر والحسب الفاخر، المنيف، المرحوم.

وهذه الألقاب لم يسبق ورودها على الآثار قبل العصر العثماني، باستثناء الألقاب الآتية: سيدنا ومولانا، المقر الكريم العالي، السيد الشريف[٧].

(١) تقي الدين أبو الطيب محمد بن احمد الفاسي، شفاء الغرام باخبار البلد الحرام جـ ٢، ص ٢٠٥ـ ٢٠٦.
(٢) المرجع نفسه، جـ ٢، ص ٢١٤.
(٣) F. Wüstenfeld, op. cit.
(٤) زامباور، المرجع نفسه، ص ٣١.
(٥) G. Wiet, Lampes et bouteilles, P.25.
(٦) انظر حسن الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار.
(٧) المرجع نفسه.

وبعض الألقاب ذات مغزى شيعى وهى: صفوة أولاد سيد المرسلين، نخبة العترة الطاهرين، السيد الشريف، ذو النسب الطاهر والحسب الفاخر.

ومن الألقاب ذات الدلالة الخاصة لقب سيدنا ومولانا، إذ أنه من المرجح أن هذا اللقب كان يطلق على كبار رجال الدين فى أواخر عصر المماليك(١)، ومن المحتمل أنه صار يستخدم بهذا الأسلوب فى أوائل العصر العثمانى، ومن ثم فإنه يرجح أن قايتباى بن شرف كانت له مكانة دينية ومن هنا أطلق عليه هذا اللقب(٢)، ويؤيد ذلك ذكر لفظة الضريح على الشاهد (سطر٢).

ويرجح ذلك أيضًا أن لقب «المقر الكريم العالى» الذى أطلق أيضًا على المتوفى، كان قد أجيز إطلاقه فى أواخر عصر المماليك على أصحاب الوظائف الدينية ومشايخ الصوفية وأهل الصلاح(٣).

وكان هذا اللقب أقل رتبة من لقب «المقام الشريف العالى» الذى كان يلقب به أمراء مكة فى عصر المماليك وبداية العصر العثمانى(٤).

ومن ثم فإن عدم إطلاق لقب المقام الشريف العالى على قايتباى بن شرف والاقتصار على لقب «المقر الكريم العالى» يدل على أنه لم تتسن له الولاية السياسية، كما يتضح من المؤلفات الأدبية(٥).

أما لقب «السيد الشريف» فمن الألقاب التى اصطلح على إطلاقها على أبناء على بن أبي طالب، وربما كان أقدم ورود له على الآثار إطلاقه على معاذ بن داود بن محمد بن عمر بن الحسن بن على بن أبى طالب، فى نقش جنائزى مؤرخ فى شهر ربيع الآخر سنة ٣٦٥هـ (ديسمبر ٨٧٨م)، على باب زاوية بنى معاذ بالقاهرة(٦).

وبالإضافة إلى ألقاب المتوفى، ورد على الشاهد ألقاب خاصة بجد المتوفى وسميه «قايتباى بن محمد»(٧)، وهى: «سيدنا ومولانا، سلطان الحجاز، المنيف» (سطرى٥ و٦)، ولم يسبق ذكر هذه الألقاب على الآثار قبل العصر العثمانى، باستثناء لقب «سيدنا ومولانا».

وقد سبقت الإشارة إلى أن لقب «مولانا وسيدنا» قد سبق إطلاقه فى الشاهد على المتوفى نفسه، غير أن دلالته فى حالة إطلاقه على قايتباى بن محمد تختلف على الأرجح عن الدلالة السابقة، إذ أنه يتضمن فى حالة قايتباى بن محمد دلالة سياسية، ذلك أن هذا اللقب شاع استخدامه للولاة بصفة عامة(٨)، واستعمل بصيغة «مولانا

---

(١) حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، ص ٥٢٢.

(٢) أطلق اللقب فى الشاهد نفسه على جد المتوفى قايتباى بن محمد غير أنه فى هذه الحالة كانت له دلالة سياسية، انظر ما بعد.

(٣) القلقشندى، صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، جـ ٦، ص ١٥٤ـ ١٦١.

(٤) انظر شفاء الغرام بأخبار البلد الحرام، جـ ٣، ص ٣٣٠ و٣٤٧ نقلاً عن كتاب الاعلام بأعلام بيت الله الحرام لقطب الدين النهروالى حيث أطلق اللقب «المقام الشريف العالى» على «محمد بن بركات بن حسن بن عجلان» (سطر ٦ فى الشاهد).

(٥) انظر F. Wüstenfeld, op. cit وزامباور، المرجع السابق، ص ٣٠ـ ٣٥.

(٦) E. Combe, J. Sauvaget et G. Wiet. Répertoire Chronologique d'Épigraphie arabe. III, no. 871.

(٧) ولى إمارة مكة كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

(٨) حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٣٤٥ـ ٣٥٠، ٥١٩ـ ٥٢٢.

وسيدنا» للخلفاء الفاطميين، كما أطلق على السلاطين السلاجقة وسلاطين المماليك[١]. وربما كان أقدم استخدام له معروف على الآثار إطلاقه على الخليفة الفاطمى العزيز، فى نقش بمقام الخضير فى دير البلح[٢].

أما لقب «سلطان الحجاز» (سطرى٥ و٦)، فيستشف من وروده أن بعض ولاة مكة كانت تسند إليهم الولاية على الحجاز فى أواخر عصر المماليك. ويؤيد ذلك ما ذكره الفاسى من أن «حسن بن عجلان» (سطر٦) ولى فى ربيع الأول سنة ٨١١هـ نيابة السلطنة لجميع الحجاز، وكذلك رميثة بن محمد بن عجلان[٣].

أما المجموعة الثالثة من الألقاب التى ترد على الشاهد، فتخص على بن أبي طالب وهى: «سيدنا ومولانا، أمير المؤمنين، ووصى سيد المرسلين» (سطرى٩ و١٠). وقد سبق ذكرها على الآثار قبل العصر العثمانى باستثناء لقب «وصى سيد المرسلين»، وهو يختص بعلى بن أبى طالب وذو دلالة معينة عند الشيعة.

وبالإضافة إلى ذلك ورد على الشاهدين دعاءان لعلى بن أبي طالب، هما «كرم الله وجهه ورضى عنه» (سطر ١٠) ويختص الدعاء الأول بعلى بن أبي طالب.

أما عبارة «كان انتقاله إلى رحمة الله» فتعنى وفاته.

ومن حيث شكل الإطار وأسلوب الخط، شكل أعلى الإطار على هيئة قوس نصف دائرى ورسم فى التوشيحتين أو المثلثين بين زاويتي المستطيل العلويتين وبين قوس العقد، زخرفة نباتية مؤلفة من انصاف مراوح نخيلية مرتبة ترتيبًا هندسيًا[٤]. ويشتمل قوس المحراب على البسملة مكتوبة بالخط الثلث الجلى، بأسلوب مركب ذى ثلاث طبقات وبحروف معجمة (منقطة) ومعربة (مشكلة).

أما باقى النص فيشغل المستطيل أسفل قطر العقد على هيئة أسطر يفصل بينها خطوط، وهو مكتوب بالخط الثلث الخفيف وبه بعض الإعجام (التنقيط) وبعض الإعراب (التشكيل).

والخط الثلث من أشهر أنواع الخط المقور[٥]. ومن المرجح أن بداية استخدام الخط المقور فى كتابة شواهد القبور كانت فى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى)، ثم شاع استخدامه فى العصور التالية. ومن أقدم الشواهد المدونة نصوصها الجنائزية بالخط المقور ثلاثة شواهد من مصر، أحدها مؤرخ سنة ٥٦٧هـ (١١٧٢م)[٦]، والثانى مؤرخ سنة ٥٨٤هـ (١١٨٨م)[٧] (لوحة 1685)، والثالث مؤرخ سنة ٥٩٤هـ (١١٩٨م)[٨] (لوحة 1686)، وتمثل خطوط هذه الشواهد مراحل مبكرة

(١) حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٥٢١ ـ ٥٢٢.
(٢) E. Combe, J. Sauvaget et G. Wiet, op. cit. V, no. 1937.
(٣) شفاء الغرام بأخبار البلد الحرام، جـ ٢، ص ٢٣٧ـ ٢٣٨.
(٤) اصطلح البعض على تسمية هذه الزخرفة باسم الارابسك Arabesque انظر Encyclopedia of Islam.
(٥) اصطلح على تسميته باسم النسخ.
(٦) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ٥٣ Stèles Funéraires VI, Pl. 37.
(٧) بالمتحف نفسه سجل رقم ٦٧١٧.
(٨) بالمتحف نفسه، سجل رقم ١١٧٠١.

لتطور الخط المقور على شواهد القبور.

ويعتبر الخط الثلث من أجمل افرع الخط المقور واكثرها استخدامًا على الآثار، وقد شاع استخدامه بصفة خاصة في عصر المماليك وعصر سلاجقة الروم في آسيا الصغرى وفي العصر العثماني.

الكتابات الأثرية العربية وصلتها بالآثار والحضارة

المقصود بالكتابات الأثرية الكتابات الموجودة على الآثار من مبان (لوحة 685) واحجار (لوحة 1668 و1669) وتحف تطبيقية (لوحة 758) أو تشكيلية (لوحات 999 ـ 1001).

ومن المعروف انه بظهور الإسلام أخذ الخط العربى يزدهر على حساب سائر الخطوط فى الجزيرة العربية ثم لم يلبث أن انتشر خارجها تبعًا لانتشار العرب والإسلام.

ولقد ظهر الإسلام فى مكة والمدينة واتخذ منذ البداية اللغة العربية بصورتها العربية لغته الرسمية والدينية والادبية. وبحكم هذه الصفة دخلت اللغة العربية البلاد التى دخلها العرب المسلمون ولم يمض على ظهور الإسلام قرن من الزمان حتى كان العرب قد سيطروا على العراق وإيران والشام ومصر. وشمال أفريقية وبعض جزر البحر الابيض المتوسط وهكذا يمكن أن نجد كتابات أثرية فى هذه الأقطار ترجع إلى القرن الأول الهجرى (لوحات 1628، 1629، 1671). ونظرًا إلى بقاء الإسلام واللغة العربية بكتاباتها العربية فى هذه الاقطار باستثناء إيران وجزر البحر الأبيض نجد انها أغنى البلاد الإسلامية بالكتابات الأثرية.

وأخذت الدولة الإسلامية تحرز انتصارات على مدى الزمن وتنشر النفوذ العربى الإسلامى واللغة العربية والكتابة العربية فى بقاع أخرى.

فدخلت اللغة العربية اسبانيا وسادت فيها فترة من الزمن إلى أن أجبر المسلمون على الجلاء عنها ومن ثم وجدت فى اسبانيا كتابات اثرية ترجع إلى العصر الإسلامى (لوحات 673، 680، 1687 ـ 1697) ويمكن أن نقرر نفس الظروف لجزيرة صقلية (لوحات 709 ـ 710).

ولكن نظرًا إلى عدم استمرار الإسلام واللغة العربية فى هذه الاقطار كانت هذه الاقطار أقل غنى من غيرها من حيث الكتابات الاثرية.

ودخل الإسلام إيران واتخذ الإيرانيون اللغة العربية لغة ادبية ومن ثم كتبوا بها كثيرًا من كتاباتهم الأثرية (لوحة 590) كما انهم استعاروا الحروف العربية للغة الفارسية (لوحة 850).

ولما دخل الترك والتتر والمغول فى الإسلام واستطاعوا أن يؤسسوا لهم دولاً وخلافة استعاروا الحروف العربية لكتابة لغتهم. وظل الأتراك على ذلك إلى أن استبدلوا بها حديثًا الحروف اللاتينية. ومن ثم وجدت الكتابات الأثرية العربية فى وسط آسيا (لوحات 598 ـ 607) وشرق أوربا.

وكذلك استعار الهنود الحروف العربية لكتابة اللغة الأردية، كما استعارها الأفغان لكتابة لغتهم الباميرية، واتخذها الهنود المسلمون لكتابة لهجاتهم المختلفة واتخذها أهل الملايو من المسلمين لكتابة لغتهم «الملقية»، كما كتب بها أهل جاوة لغتهم الخاصة، واتخذها الصينيون المسلمون (لوحات 1798 ـ 1701) فى كتابة النصوص الدينية بلغة عربية.

وحين كان هؤلاء جميعًا يستعيرون الحروف العربية لكتابة لغاتهم كانوا يضيفون عليها أو يحذفون منها بعض الحروف حتى يمكن أن تعبر عن أصوات لغتهم.

ومع هذا فعلى الرغم من احتفاظ هذه الشعوب الإسلامية بلغاتها فإننا نلاحظ أنهم قد استخدموا اللغة العربية فى المسائل الدينية (لوحات 1708 ـ 1713) ولذلك كثيرًا ما دونوا بها الكتابات الأثرية التى يغلب فيها استخدام العبارات الدينية، ومن ثم نجد فى هذه الأقطار التى ظلت محتفظة بلغاتها كتابات أثرية عربية، وإذا تصفحنا سجل الكتابات الأثرية المرتبة ترتيبًا زمنيًا[١] نلاحظ أنه يشتمل على كتابات من شتى أنحاء العالم مما يشهد بسعة انتشار اللغة العربية، ولكن نظرًا إلى أن هذه الجهات لم تتخذ اللغة العربية لغة عامة لها واحتفظت بلغاتها الأصلية ـ على الرغم من اعتناقها الإسلام وتعصبها له وجهادها فى سبيل نشره ـ فإن الكتابات الأثرية فى هذه الأقطار ليست بطبيعة الحال بالكثرة التى هي عليها فى الأقطار الإسلامية العربية الأخرى. تلك الأقطار التى ـ إلى جانب اعتناقها الإسلام ـ اتخذت اللغة العربية لغة عامة دارجة، وإن كانت تعتبر فى مرحلة وسطى بينها وبين الأقطار التى خرج منها المسلمون مثل اسبانيا وصقلية.

وهكذا نجد أن الزمن عامل له أثره الفعال فى انتشار الكتابات الأثرية ودرجة كثافتها: إذ تتراوح الكتابات الأثرية بين الكثرة والقلة حسب الزمن، فحسب الزمن الذى توجد فيه اللغة العربية كلغة دارجة أو كلغة أدبية فى قطر من الأقطار تكثر الكتابات الأثرية أو تقل.

وهناك عوامل أخرى لها أثرها فى مقدار الكتابات الأثرية التى وصلتنا.

فمقدار الكتابات الأثرية يتفاوت حسب الحالة المادية: فتكثر الكتابات الأثرية فى عصور الرخاء المادى والازدهار الحضارى والنشاط المعمارى والعناية الفنية، ومن أمثلة العصور التى تكثر فيها الكتابات الأثرية بحكم رخائها وازدهارها الفنى عصر المماليك فى سورية (لوحة 527) ومصر (لوحات 161 ـ 234).

وفضلاً عن ذلك فهناك عامل القدم والحداثة: فبما أن الكتابات الأثرية تندثر باندثار الآثار كانت العصور الحديثة أخصب من العصور السابقة لها من حيث الكتابات الأثرية وبخاصة فى المدن التى ظلت مأهولة منذ إنشائها مثل مدينة القاهرة ودمشق، ذلك بأن تجديد المبانى وهدم القديم منها وبناء جديد مكانه يستمر على طول العصور وهذا يؤدى إلى اندثار الكتابات الأثرية القديمة.

وبالإضافة إلى ذلك يتوقف بقاء الكتابات الأثرية ودرجة حفظها على المادة المستخدمة

(١) Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.

فلا شك أن النقش فى الحجر (لوحات 1630 ـ 1697) أكثر ثباتًا وادعى للبقاء من النقش فى الجص (لوحات 1290 ـ 1294، 1300).

وهناك عامل الوعى العلمى الذى يؤدى من غير شك إلى العناية بالكتابات الأثرية وتسجيلها وحفظها من الضياع.

وقد نفذت هذه الكتابات على الآثار بطرق مختلفة فنفذت على المبانى الحجرية والرخامية والطوبية بالحفر والنحت والطلاء والقاشانى والفسيفساء والطوب (لوحة 33 ـ 720)؛ وعلى النسيج (لوحات 767 ـ 807): بالنسج والتطريز والطبع والكتابة وبالإضافة والصياغة؛ وعلى المعادن (لوحات 947 ـ 1056) بالحز والحفر والطرق والتخريم والإضافة والتكفيت والمينا؛ وعلى الخشب (لوحات 1198 ـ 1238) بالحفر والطلاء والتطعيم والتخريم والتعشيق والإضافة والخرط؛ وعلى العاج (لوحات 1245 ـ 1268) بالحفر والرسم؛ وعلى الجلود (لوحات 1789 ـ 1791) بالطبع أو الضغط والتلوين والتذهيب والإضافة؛ وعلى الخزف (لوحات 812 ـ 942) بالرسم تحت الطلاء والرسم فوق الطلاء والبريق المعدنى والطلاء بالمينا والتذهيب والإضافة والتشكيل والحفر والحز؛ وعلى الزجاج (لوحات 1169 ـ 1185) بالطلاء والتمويه بالمينا والتذهيب والإضافة والحفر أو الحز والتشكيل والقطع؛ وعلى البلور الصخرى (لوحة 1191) بالتشكيل والحفر والقطع؛ وعلى السجاد بالنسج والعقد (لوحات 727 ـ 758) وعلى التصاوير: بالأحبار والتذهيب (لوحات 1301 ـ 1614).

وأحيانًا تتم الكتابة الأثرية بأكثر من وسيلة فقد تكون محفورة ومكفتة أو مطعمة فى الوقت نفسه كما هى الحال مثلاً بالكتابات على المعادن المكفتة (لوحة 953) أو الأخشاب المطعمة (لوحات 1210، 1220).

ومن مميزات الكتابة الأثرية بصفة عامة أنها صعبة التزوير ومن السهل اكتشاف التزوير فيها، كما أنها فى معظم الأحيان ذات صفة رسمية مثل الكتابات على المسكوكات (لوحات 1064 ـ 1165) نظرًا لأنها متعلقة بالحكام فى أغلب الأحيان.

ولكنها فى الوقت نفسه لا تخلو من العيوب إذ أنها تخضع من حيث الأسلوب والطول لنوع الأثر الذى ستوضع عليه، وللمساحة التى سيسمح بتغطيتها، كما يطغى عليها فى بعض الأحيان الروح الزخرفية حتى يصعب أحيانًا قراءتها (لوحة 953).

ودراسة الكتابات الأثرية تتفرع إلى فرعين: فمن جهة تدرس من حيث الشكل والأسلوب والتطور الفنى، ومن جهة أخرى تدرس من حيث الموضوع والمضمون وصلتها بالآثار والتاريخ والمجتمع واللغة وغيرها من الدراسات.

وكانت الكتابات الأثرية العربية من الدراسات المهملة، ولم تكن تحظى إلا بمجهودات ضئيلة متفرقة إلى أن جاء العالم ماكس فان برشم (Max Van Berchem) فلفت الأنظار إلى خطورة هذه الدراسة وأهميتها، ودعا إلى تصنيف جامع للكتابات الأثرية العربية، ثم شق الطريق بمجهود ضخم بتأليف كتبه التى حاول فيها أن يجمع عددًا من الكتابات الأثرية العربية فى أقطار مختلفة(١)، وكان هذا العمل حافزًا لكثير من العلماء الذين اهتموا بهذه الدراسة وعملوا

(١) Corpus Inscriptionum Arabicarum.

على جمع الكتابات الأثرية ودراستها، وتوج العلماء أعمالهم بمشروع جليل هو عمل سجل تاريخى للكتابات الأثرية العربية عامة[١] وقد نشر من هذا السجل حتى الآن عشرات الأجزاء.

وإذا حاولنا دراسة الكتابات الأثرية من حيث الشكل فى ضوء ترتيبها الزمنى منذ أقدم العصور نلاحظ أنها تلقى ضوءًا قويًا على نشأة الكتابة العربية وعلى أصولها، وتهدينا إلى أقرب الكتابات القديمة إليها، وترشدنا إلى الصلة بين هذه الكتابات وبين الكتابة العربية؛ وهكذا نجد أن هذه الدراسة تفيد كثيرًا فى توضيح هذه المشكلة التى قيل بصددها كثير من الآراء المتعارضة، والتى نقل بشأنها كثير من الأساطير والخرافات، والتى لا تزال مجال مناقشة بين العلماء.

ومن جهة أخرى تفيد الكتابات الأثرية فى دراسة أنواع الكتابة العربية وأساليبها وتطورها والصلة بين هذه الأنواع وبداية ظهور كل منها ولا سيما هذين الفرعين المهمين من أنواع الخط العربى وهما الكوفى (لوحات 1726 ـ 1732) والنسخ (لوحات 1736 ـ 1754) والصلة بينهما، وأيهما أسبق فى الظهور، ومدى انتشارهما وتطورهما مع الزمن، وأنواعهما المختلفة، وشكل حروفهما، وما لحقهما من زخارف، ومدى ملاءمتهما للمواد التى تستعمل، وما يمتاز به كل منهما من جمال فنى.

على أنه يجب أن نلاحظ أن دراسة هذه المظاهر المختلفة يجب أن تتم بالمقارنة مع نقوش السكة والصنج (لوحات 1064 ـ 1165) والكتابات على البرديات (لوحات 1716 ـ 1720) وفى المخطوطات (لوحات 1734 ـ 1750) والمصاحف (لوحات 1797 ـ 1858) فضلاً عن الاستعانة بما كتب فى المؤلفات الأدبية والتاريخية والعلمية.

أما من حيث الموضوع والمضمون فإن دراسة الكتابات الأثرية العربية لها أهميتها فى الدراسات الأثرية والتاريخية والاجتماعية وغيرها. وهنا أيضًا لا تغفل الاستعانة بالكتابات الأخرى وبنصوص الوثائق، والاستفادة من المؤلفات التاريخية واللغوية والأثرية والمعاجم وغيرها. ومن الملاحظ أن هذه الكتابات تشتمل على مضامين مختلفة الأغراض، وترجع إلى أنحاء العالم المختلفة.

وتفيد الكتابات الأثرية فى الدراسات اللغوية، حقًا إن الكتابات الأثرية العربية قليلة القيمة من هذه الناحية بالنسبة للكتابات الأثرية فى بعض اللغات الأخرى وذلك لأن اللغة العربية لا تزال لغة حية، ولا يزال لدى العرب نصوص أصلية ترجع إلى أقدم عصور الإسلام وهى القرآن الكريم الذى كان يدون بمجرد نزوله على الرسول ﷺ والذى تم جمعه بعد ذلك فى عصر الخليفة أبى بكر والذى يعتبر أقدم من جميع الكتابات الأثرية الإسلامية، وكذلك الأحاديث النبوية التى بذل المسلمون كثيرًا من الجهد فى سبيل التعرف على أصالتها وتنقيتها من الشوائب، وثالثًا الأدب العربى القديم الذى كان ولا يزال مصدرًا لغويًا هامًا. وفضلاً عن ذلك فإن اللغة العربية غنية بمعاجمها وقواميسها ومؤلفاتها اللغوية والأدبية الأخرى التى ترجع إلى عصور إسلامية قديمة ومن ثم كانت الكتابات الأثرية العربية أقل قيمة فى هذه الناحية من

(١) Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.

كتابات أثرية أخرى كالكتابات الهيروغليفية مثلاً.

ومع ذلك فإن دراسة الكتابات الأثرية العربية بحكم بعدها عن تحريف العصور المتتالية تمدنا بمعلومات عن الإعجام والإعراب والشكل، كما أنها قد تفيدنا فى دراسة اللغات الشعبية فى بعض العصور وفى الأقطار المختلفة: ذلك أنه من المحتمل أن يعثر على بعض نقوش مكتوبة باللهجة الشعبية أو بلهجة قريبة منها أو تشتمل على بعض كلمات عامية، ومن ثم تفيد دراستها فى دراسة قواعد هذه اللهجات ومصطلحاتها، وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض الكتابات الأثرية يشمل مصطلحات وأسماء ظهرت فى ظروف معينة متاثرة بأجناس دخيلة أو عناصر غريبة أو بحضارة جديدة، ونظرًا إلى أن القواميس اللغوية قد أهملت هذه المصطلحات الجديدة واقتصرت فى معظم الأحوال على الكلمات العربية الأصيلة أو المعربة فى العصور الإسلامية الأولى فإنه قد يستفاد فى هذه الحالة من هذه النقوش فى الاستدلال على معانى هذه المصطلحات ومسمياتها وبدء ظهورها، وفضلاً عن ذلك فقد ترد في المؤلفات ألفاظ أو مصطلحات لأشياء انتهى استعمالها مثل المبانى والمعدات الحربية القديمة أو الثياب والأزياء ومن الصعب التعرف على شكلها من مجرد الوصف الذى يكون فى كثير من الأحيان غير مستوف ومن ثم فإن وجود هذه الأسماء والمصطلحات على الآثار المتعلقة بها يدلنا بوضوح على مغزاها وهكذا يمكن استخدام الكتابات الأثرية فى إلقاء كثير من الضوء على هذه المصطلحات التى يذكرها المؤرخون وغيرهم من المؤلفين دون الاهتمام بتفسيرها والتى يصبح القارئ الحديث فى كثير من الأحيان فى حيرة من أمرها ومعناها على وجه الدقة، لا سيما تلك المصطلحات التى دخلت فى الإسلام مع عناصر أجنبية أو أثناء حروبه مع عناصر أخرى كالحروب الصليبية.

ومن جهة أخرى تعتبر الكتابات الأثرية وثائق من الدرجة الأولى من حيث الآثار والتاريخ.

ومن الملاحظ أن الكتابات الأثرية الإسلامية بصفة خاصة بها بعض القصور بالنسبة للكتابات الأثرية الأخرى كاليونانية واللاتينية إذ أن موضوعاتها قليلة التنوع نسبيًا وهى تنحصر فى الغالب فى الكتابات الجنائزية (لوحات 1630 ـ 1701) من جهة وفى تخليد ذكرى بناء الأثر (لوحات 1707 ـ 1717) من جهة أخرى كالإشارة إلى اسم صاحب الأثر وألقابه وبعض الأدعية.

ومع هذا فإن الكتابات الأثرية الإسلامية مفيدة لعلم الآثار من عدة نواح: فهى أولاً كثيرًا ما تفيد فى تاريخ الأثر، وتمدنا بثروة طائلة من أسماء الفنون المتنوعة، وتدلنا على صاحب الأثر وعلى صانعه (لوحة 727) وفى حالة المشغولات الفنية على مكان الصناعة (لوحات 968 ـ 969). وفى هذا ما فيه من معلومات قيمة لعالم الآثار إذ يساعد التاريخ على تتبع تطور الأسلوب الفنى لنوع من الصناعات التطبيقية على مدى الزمن. كما أن تاريخ تحفة من التحف يساعد على تاريخ تحف أخرى غير مؤرخة وذلك عن طريق مقارنة الأسلوب. وكذلك مكان الصناعة يفيد على التعرف على المراكز الصناعية وتأثرها بعضها ببعض وانتقال التأثيرات المختلفة من مكان إلى مكان ونشأة صناعات معينة فى أماكن معينة، كما أنها تقدم لعلم الجغرافيا والخطط عددًا من أسماء الأماكن والبلدان

والمدن. أما ذكر أسماء الفنانين (لوحات 227 ـ 889 ـ 924) فيفيدنا فى التعرف على الصناع والفنانين وهذه عادة لا يهتم بذكرها فى المصادر الأخرى ومن هنا فهى تسد فراغًا كبيرًا فى دراسات الحضارة العربية، وقد تشتمل على نبذ عن حياتهم وعلاقاتهم العائلية والصلات الحرفية، كما قد يرد اسم صانع التحفة وتخصصه وعمله المحدد (لوحات 968 ـ 969)، ومن هنا يمكن التعرف على مدى إمكانياتهم ومواهبهم وأساليبهم فضلاً عن الأسماء المختلفة لفن واحد، والمعانى المهنية المختلفة لبعض الأسماء، ونظم العمل، والموظفين المتصل عملهم بالفنون، وبعض المراسيم المتعلقة بالحرف، فضلاً عن مقارنة تناسب الصيغة مع الزمن.

ولا شك أن هذه المعلومات ذات أهمية قصوى وفائدة بالغة إذا ما قورنت بما ورد بخصوصها فى المراجع الأخرى كالمؤلفات التاريخية والأثرية والمعاجم.

ومن جهة أخرى تفيد النقوش والكتابات الأثرية بالتعريف بالأسماء الصحيحة لا سيما الأسماء غير العربية التى دخلت فى الإسلام مع إسلام الأجناس المختلفة من فارسية وتركية ومغولية وصليبية وهندية. حقًا إن هذه الأسماء ترد فى المؤلفات الأدبية ولكنها قد تكون فى هذه الحالة عرضة للتحريف والخلط والغلط؛ وكثيرًا ما ترد فى هذه المؤلفات بصور مختلفة مما أدى إلى الحيرة إزاء شكلها الصحيح وهكذا يفيد ورودها فى الكتابات الأثرية إلى تعريفنا بشكلها الصحيح وصورتها الأصلية كما هى الحال فى اسم غبن (لوحة 871). وورود هذه الأسماء مصحوبة بتواريخ يفيد فى التعريف بعصر أصحابها سواء أكانوا حكامًا أم غير حكام. وكثيرًا ما يصحب الأسماء فى الكتابات الأثرية ألقاب وأسماء وظائف وأدعية معينة، ودراسة هذه الألقاب والوظائف والمراسيم تلقى أضواء كثيرة على روح العصر وعلى اتجاهاته وعلى أعمال الحكام، وهكذا تفيد فائدة قصوى فى الدراسات التاريخية والاجتماعية والإدارية والسياسية والدينية.

كما أن بعض الكتابات الأثرية له صلة بموضوعات إدارية وحكومية مثل الوقفيات والأوامر الإدارية الخاصة بالضرائب والرسوم وغيرها ولا يخفى ما لمثل هذه الكتابات من أهمية تاريخية (لوحات 1695 ـ 1697، 1705 ـ 1707).

أما النصوص الجنائزية التى يعثر عليها فى شواهد القبور (لوحات 1630 ـ 1701) وعلى الترب والأضرحة فهى تفيد فى التعريف بأسماء المتوفين وبلادهم ومكان وفاتهم وأسرهم وتاريخ وفاتهم. وقد يكون لبعض الشواهد أهمية تاريخية إذا ما قورنت بالمؤلفات الأدبية، ولبعضها الآخر أهمية فنية من حيث تحديد تاريخ الأثر والطراز. كما أنها تلقى بعض الضوء على المذاهب الدينية والمعتقدات وذلك بما تشمله أحيانًا من نصوص مذهبية مثل الأدعية الدينية والنصوص الصوفية، وهى أحيانًا تشير إلى ما اشتهر من أعمال المتوفين وأحيانًا تذكر ألقابهم ونسبتهم إلى الخلفاء وغيرهم وإلى أوطانهم الأولى.

أثر الخط العربى فى الفنون الأوروبية(*)

كان أثر الخط العربى فى الفنون الأوربية موضوعًا تناول البحث فيه الكثيرون من الكتاب الأوروبيين منذ أوائل القرن التاسع عشر، كما كتب لونجبرييه فى سنة ١٨٤٥ بحثًا عن استخدام المسيحيين فى أوروبا للحروف العربية فى الزخرفة(١).

وساعد على انتقال الخط العربى إلى الفنون الأوربية نفس العوامل التى ساعدت على انتقال المظاهر الفنية الإسلامية المختلفة.

وكان كل من العالمين العربى والغربى متجاورين ومتقابلين على جانبى البحر الأبيض المتوسط؛ وقد أدى ذلك بطبيعة الحال إلى الاحتكاك المباشر وغير المباشر بينهما. وسواء أكان هذا الاحتكاك عدائيًا أو سلميًا فقد كان من أثره تبادل التاثيرات المختلفة التى انتقلت عن طريق السفراء والهدايا المتبادلة والتجار والرحالة والمغامرين والجنود والعلماء وغيرهم.

ولقد استقر المسلمون فى بعض مناطق أوروبا فترات من الزمن امتدت أحيانًا بضعة قرون مما أدى إلى ازدهار الحضارة والفنون العربية والإسلامية فيها. وأهم هذه المناطق هى إسبانيا وصقلية وجنوب إيطاليا وبلاد البلقان. ولقد كانت هذه المناطق سواء أثناء قيام حكم العرب أو بعد زواله مراكز إشعاع للحضارة العربية إلى مختلف أنحاء القارة الأوروبية، كما كانت بعض هذه المناطق ـ بفضل تقدمها الحضارى الباهر ـ تجذب إليها طوائف مختلفة من طلاب العلم والمعرفة ومن الراغبين فى الإفادة ممن تقدموا عنهم فى المدنية والحضارة، ومن أرباب الحرف والفنون والتجار الغادين والرائحين سعيًا وراء الكسب والمنفعة.

وظلت بعض هذه المناطق حتى بعد أن جلا عنها الحكم العربى مراكز ازدهار للحضارة العربية كما كانت الحال فى صقلية أثناء الحكم النورماندى وفى عهد الامبراطور فردريك الثانى.

ومن جهة أخرى قدر لبعض المناطق العربية أن تقع فى يد الأوروبيين ولا سيما بعض المناطق السورية التى احتلها الصليبيون فترة من الزمن، ومن ثم أصبحوا

(*) بحث في حلقة بحث الخط العربي ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ القاهرة ١٣٨٨ هـ ـ ١٩٦٨ م.

(١) Longpérier (Adrien de), De L'emploie des Caractères Arabes dans l'Ornementation chez les peuples Chreteins de l'Occident. Revue Archéologique, IIe. année, 1845, P. 696-706.

على صلة وثيقة بالحضارة العربية التى أخذوا منها الكثير عند رجوعهم إلى بلادهم الأصلية فى أوربا.

وكذلك كان لوقوع الأماكن المسيحية المقدسة داخل حدود العالم العربى الإسلامى وطبعها بالتالى بالطابع العربى أثر فى نقل التأثيرات العربية إلى أوروبا وذلك عن طريق الأوربيين الذين كانوا يقدمون إلى هذه الأماكن للحج والزيارة حيث كانوا يتأثرون بما يشاهدونه من مظاهر الحضارة العربية وينقلونه معهم إلى بلادهم(١).

وليس من شك فى أن الخط العربى كان من أهم ما استرعى أنظار الأوربيين فى مجال الفنون العربية وذلك لطابعه الأصيل، وميزاته الجمالية والزخرفية، ولما يكتنفه من غموض وإبهام بالنسبة للأوربيين الذين يجهلون قراءته. وربما ضاعف من إعجاب الأوروبيين بهذا الخط صلته الوثيقة بالأماكن المقدسة فى فلسطين التى كانت من أهم مواطن هذا الخط فى عصرهم: إذ كانت آثارها التى يشاهدها الحجاج والزائرون الأوروبيون وكذلك التحف التى تسترعى انتباههم فيها مزخرفة بهذا الخط، وقد أدى ذلك بطبيعة الحال إلى إحساس الأوروبيين بخطورة هذا الخط وعظمته، وربطه فى أذهانهم ببعض المعانى المقدسة.

اضف إلى ذلك أن استخدام الخط العربى فى العالم الإسلامى كان من الانتشار والكثرة بحيث قلما كان يخلو منه أثر معمارى أو تحفة أو عملة أو مخطوطات إسلامية.

ولقد تيسر انتقال أثر الخط العربى إلى أوروبا بوسائل عدة. وكان الخط العربى هو وسيلة الكتابة الوحيدة فى المخطوطات والمؤلفات الإسلامية التى وجدت طريقها إلى أوروبا، والتى راجت سوق بعضها باعتبارها كنوزًا علمية وأدبية وفنية لا غنى عنها لمن كان يريد أن يلم بأرقى ما اهتدت إليه عقول البشر فى ذلك الوقت. ومما تجدر الإشارة إليه أن الكتاب العربى بفنونه المختلفة كان له أثر كبير فى تطور صناعة الكتاب فى أوروبا(٢).

وانتقل الخط العربى إلى أوروبا أيضًا عن طريق العملة الإسلامية التى يمثل الخط العنصر الزخرفى الوحيد عليها (لوحات 1067 - 1156)، ولقد عرفت أوروبا العملة الإسلامية بفضل العلاقات الاقتصادية التى ازدهرت فى كثير من الأوقات بين العالم الإسلامى وبين أوروبا. ولقد عثر على كثير من قطع العملة الإسلامية فى مختلف أنحاء أوروبا.

وربما لعبت تحف الفنون التطبيقية (لوحات 721 - 1299) والآلات العلمية والفلكية (لوحات 1031 - 1045) وشواهد القبور (لوحات 1630 - 1697) دورًا أهم فى نقل الخط العربى إلى أوروبا وذلك لما يتميز به الخط على هذه التحف فى جميع الأحيان تقريبًا من طابع زخرفى يلفت الأنظار. ولقد استخدم الأوروبيون مختلف التحف الإسلامية من نسيج وعاج وزجاج ومعادن وبلور صخرى وأحجار ورخام وأخشاب وغيرها (لوحات 721 - 1299). وازدهرت التجارة فى هذه المنتجات الفنية الإسلامية التى أقبل على شرائها واستعمالها أثرياء الأوروبيين

(١) تراث الإسلام، الجزء الثانى ترجمة الدكتور زكى محمد حسن. انظر مقدمة المعرب.

(٢) المرجع نفسه ص ٨٧- ٩٢.

لجودتها، واتخذوها مظهرًا لغنائم وثرائهم، ودليلاً على تمتعهم بالذوق الحسن. ومن الطريف أن بعض هذه التحف ارتبط فى أذهان الأوروبيين بشيء من القداسة واعتبر تراثًا دينيًا مقدسًا ومن أمثلة ذلك معمدانية القديس لويس(١) وعباءة القديسة حنة(٢) وبعض أباريق البلور الصخرى(٣) (لوحات 1187 ـ 1191) وأوانى الأكوامانيل(٤). ولا تزال بعض الكنائس والأديرة تحتفظ ببعض التحف الإسلامية كتراث مقدس.

ووجد الخط العربى فى أوروبا على بعض المصنوعات العربية التى نقلها الأوروبيون من العالم العربى واستخدموها فى عمائرهم الأوروبية. ومن أمثلة ذلك باب كنيسة ورتبرج بالمانيا الشرقية الذى نقل إلى الكنيسة من عمارة إسلامية. ولهذا الباب مطرقة عليها كتابة دائرية تتضمن أدعية والقابًا مكتوبة بخط عربى زخرفى جميل(٥).

ودخل الخط العربى أوروبا أيضًا عن طريق الصناعات التى تفوق فيها العرب وأخذها عنهم الأوروبيون إذ استتبع ذلك فى كثير من الأحيان انتقال أساليب الصناعة نفسها والزخارف المستخدمة فيها بما فى ذلك الزخرفة بالخط العربى.

وبلغ الإقبال على التحف الإسلامية فى أوروبا إلى حد أن ظهرت مراكز لتقليدها فى أوروبا كما هى الحال بالنسبة لصناعة التحف المعدنية المكفتة بالفضة والذهب (لوحات 958 ـ 961) والأوانى والمشكاوات الزجاجية المموهة بالمينا فى البندقية وغيرها من المدن الإيطالية (لوحة 1184) وكذلك صناعة المنسوجات الحريرية فى صقلية وإيطاليا ومدينة ليون فى فرنسا (لوحات 800 ـ 804).

وعلى الرغم من أن العمائر ليست من الآثار التى يمكن نقلها فإنها كانت إحدى وسائل نقل الخط العربى إلى أوروبا ذلك أن العرب قد شيدوا عمائر فى المناطق التى استقروا فيها وخلفهم فيها الأوروبيون كاسبانيا (لوحات 668 ـ 701) وصقلية (لوحة 707) والبلقان، كما أن الصليبيين الذين عاشوا فى بعض المناطق السورية فترة من الوقت قد ألفوا العمائر العربية التى كانت قد بناها العرب فى هذه المناطق. وليس من شك فى أن هذه العمائر كانت تشتمل على كتابات أثرية وزخرفية بالخط العربى أتيح للأوروبيين مشاهدتها وأحيانًا نقل رسومها.

وظهر تأثير الخط العربى فى أوروبا منذ القرن الثامن الميلادى وانتشر فى أنحاء كثيرة من أوروبا وإن كان غلب فى صقلية وإيطاليا واسبانيا وغرب فرنسا وبلاد البلقان؛ وظهر تأثيره فى الفنون الأوروبية المختلفة كفنون ما قبل الرومانسكي والرومانسكي والقوطى والبيزنطى والنهضة واستمر التأثير إلى ما بعد عصر النهضة (لوحات 710، 720، 800 ـ 804، 955 ـ 961، 1023، 1100 ـ 1101، 1184، 1238، 1259).

ولم يقتصر التأثير على نوع من الخط العربى دون آخر بل عرف استخدام أنواع

(١) دكتور محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى تاريخه وخصائصه ١٤١.
(٢) المرجع نفسه ص ١٢٠ـ ١٢١ و٢٠٠.
(٣) حسن الباشا: تحف إسلامية من البلور الصخرى، منبر الإسلام العدد الرابع السنة ٢٤ ص ٢٣٦.
(٤) تراث الإسلام ص ٢٥.
(٥) حسن الباشا: مطرقة الباب، منبر الإسلام العدد الأول السنة ٢٦ ص ١٦٤.

الخط الكوفى والخط النسخ (لوحة 1238) غير أنه من الملاحظ أن غلبة استخدام أحد النوعين كانت تتفق مع انتشاره فى العالم الإسلامى.

وانتشر تأثير الخط العربى فى أوروبا على أنواع مختلفة من التحف الأوروبية من عمائر (لوحات 709 - 710، 720) وفنون تطبيقية (لوحات 800 - 804، 958 - 961، 1023، 1184، 1238، 1259) ومسكوكات (لوحات 1100 - 1101) ومنحوتات (لوحات 1055 - 1056) وصور ورسوم (لوحات 1583 - 1585، 1590، 1592، 1597، 1602، 1607، 1611 - 1614) ومخطوطات، وقد يتمثل الخط العربى على تحف ذات طابع إسلامى مصنوعة فى أوروبا تقليدًا للتحف الإسلامية، وقد تكون هذه الكتابات مقروءة وذات مغزى (لوحات 1100 - 1101) وقد تكون مجرد حروف متراصة لا معنى لها (لوحات 1238). وربما وجد تأثير الخط العربى على هيئة وحدات زخرفية مستمدة من الحروف العربية ولا سيما من اللامين فى كلمة «الله» من غير الهاء الأخيرة.

ومن مظاهر تأثير الخط العربى فى أوروبا أيضًا دوره فى تطوير بعض أشكال الحروف الأوربية نفسها كما يتضح فى الكتابات الأثرية بالخط القوطى فى قبر ريتشارد الثانى فى وستمنستر (سنة ١٣٩٩)، وفى أحد القبور فى فيشليك Fishlake فى يوركشير (سنة ١٥٠٥)، وفى كنيسة «سوث اكر» South Acre فى نورفولك (حوالى سنة ١٥٥٠)[١].

ويرجع تأثير الخط العربى فى أوروبا إلى عصر مبكر إذ حرص بعض الملوك الأوروبيين على الكتابة بالخط العربى على عملاتهم فى القرن الثامن الميلادى. ويتضح ذلك فى قطعة من العملة الذهبية باسم الملك أوفا ملك مرسية (٧٥٧ - ٧٩٦م)[٢]، ويلاحظ أن هذه العملة تشتمل على كتابة نصها: «لا إله إلا الله وحده لا شريك له» على أحد الوجهين و«محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون» على الوجه الآخر. وذلك بالإضافة إلى تاريخ سنة ١٥٧هـ[٣]. ويستدل من صيغة هذه الكتابات ذات الطابع الإسلامى الصرف أنها منقولة دون وعى من دينار إسلامى كان هو نفسه النموذج الذى سكت منه العملة المسيحية.

غير أن الخط العربى وجد عن وعى على عملات مسيحية أخرى ترجع إلى النورمانديين فى صقلية. ومن أمثلة ذلك ربع دينار باسم الملك غليالم ملك صقلية (٥٤٨ - ٥٦١هـ/ ١١٥٤ - ١١٦٦م) جاء على وجهه كتابة بالخط الكوفى نصها: «الملك غليالم المستعين بالله»[٤] (لوحات 1100 - 1101).

ولقد وصلتنا نماذج كثيرة من عملات النورمانديين التى صنعت تقليدًا للعملات الإسلامية. والحق أن العملة الإسلامية وبخاصة الدينار كان يجد رواجًا فى أوروبا كعملة لها قيمتها واحترامها.

وكان من أثر ازدهار التجارة بين المدن الإيطالية والعالم الإسلامى وتقدير قيمة

(١) تراث الإسلام شكل ٧٢.
(٢) محفوظة بالمتحف البريطانى.
(٣) تراث الإسلام ص ١٧؛ الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى تاريخه وخصائصه ص ٢١٠.
(٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

الدينار الإسلامي أن سك البنادقة نقودًا ذهبية تشتمل على كتابات وآيات قرآنية بالخط العربى بالإضافة إلى التاريخ الهجرى، وقد أطلق على هذه النقود اسم العملة البيزنطية العربية Byzantini Saracenati. وقد استمر ضرب هذه العملة إلى أن احتج عليها البابا اينوسنت الرابع فى سنة ١٢٤٩ فأوقف ضربها[١].

وامتد تأثير الخط العربى إلى توقيعات بعض ملوك أوروبا وعلاماتهم ذلك أنه كان ملوك أراجون (سنة ١٠٨٤ ـ ١١٣٤م) يتخذون توقيعات لهم بالخط العربى[٢] كما يتضح فى مخطوطتين قوطيتين فى مكتبة بوردو. كما جاء أيضًا أن روجر الأول حاكم صقلية (١٠٦٠ ـ ١٠٩١م) كانت علامته «الحمد لله شكرًا لأنعمه»[٣].

واشتملت بعض المخطوطات الأوروبية على تأثير الخط العربى؛ ومن أمثلة ذلك مخطوطات سيتو Citeaux التى يزخرفها وحدات زخرفية مستوحاة من حروف عربية[٤]، وكذلك كتاب قداس فى مكتبة مانتوا تحتوى هوامشه على زخرفة كوفية[٥].

ولم تقف الزخرفة المستمدة من الخط العربى عند حد المخطوطات الدينية المسيحية بل إننا نجدها أيضًا على بعض الصلبان كما هى الحال فى صليب من إيرلندة محفوظ بالمتحف البريطانى يزخرف وسطه عبارة مكتوبة على الزجاج بالخط الكوفى تقرأ «باسم الله». ويتضح من هذه العبارة ذات المغزى الإسلامى أنها قد كتبت دون معرفة بمعناها، ويرجع هذا الصليب المطلى بالبرنز ذى البريق إلى القرن التاسع بعد الميلاد[٦]. وفى تورنى صليب آخر تزخرفه حروف كوفية محفورة[٧]. ومن المرجح أن هذا الخط كان يقصد منه مجرد الزينة الزخرفية.

والحق أن القيمة الزخرفية للخط العربى كانت من أهم العوامل التى دفعت الفنانين التطبيقيين فى أوروبا إلى إدخال هذا الخط فى مصنوعاتهم وإنتاجهم؛ ولقد كان الخط هنا فى معظم الحالات مجرد حروف عربية نسخية أو كوفية لا مغزى لها.

وانتشرت هذه الزخارف المستوحاة من الخط العربى فى منتجات الفنون التطبيقية من مختلف المواد من أخشاب (لوحة 1238) ومعادن (لوحات 958 ـ 961) وزجاج (لوحة 1181) ورخام ونسيج (لوحات 800 ـ 804) كما وجدت على أدوات مختلفة مثل مطارق الأبواب (لوحة 1023) والأطباق (لوحة 1238) والأرفف والنوافذ ذات الزجاج الملون

(١) دكتور عبد الرحمن فهمى محمد: أثر التراث الإسلامى فى الحضارة الأوروبية، مجلة مرآة العلوم الاجتماعية، العدد الثانى السنة السادسة ص ٢٢.

(٢) Sansas, (Note sur des signatures en caractèrs arabes des rois d'Aragon 1084-1134). Bull. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France, PP. 62-9.

(٣) إحسان عباس: العرب فى صقلية.

(٤) Marquet de Vasselot, Ornementation inspirée des caractères couflques dans les manuscrits de Citeaux. Bulletin de la Soc. Nat. des Antiquares de France, PP. 226-8 (1925).

(٥) Ahmad Fikry, L'Art Roman du Puy et les influences Islamiques, P. 258, fig. 320.

(٦) تراث الإسلام ص ١٧ و١٨.

(٧) Mély (F. de), Intaille avec caractères coufiques au reliquaire de la Vraie Croix à Tounai. Bull. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France, PP. 187-9 (1926).

والأبواب (لوحة 1023) والثياب (لوحة 800) وغيرها.

وكانت الحروف العربية تمثل إحدى الزخارف الرئيسية على الأطباق القوطية. ومن المعروف أن لويس ملك أنجو كان لديه أكثر من مائة طبق تزخرفها حروف عربية. وعلى الرغم من أنه لم يصلنا نماذج من أطباق لويس فقد وصلنا غطاء إناء من الخشب المتين يرجع إلى حوالى العصر نفسه. ويشتمل هذا الغطاء على زخارف محفورة من الخط العربى(١) الوثيق الصلة بالخط النسخ المملوكى (لوحة 1238).

وشاعت الزخرفة بالخط العربى على المنسوجات الحريرية التى صنعت فى صقلية فى العصر النورماندى، ومن أشهر الأمثلة على ذلك عباءة تتويج روجر الثانى ملك صقلية (١١٣٠ - ١١٥٤م) المحفوظة فى متحف القصر فى مدينة فيينا. ويزين حافة هذه العباءة شريط من الخط الكوفى ذى الطابع الفاطمى يتضمن أدعية وينص على أن هذه العباءة قد عملت فى مدينة صقلية فى سنة ٥٢٨هـ(٢) (لوحة 800).

وتعتبر المنسوجات الحريرية الصقلية - بفضل أسلوب صناعتها وزخارفها - امتدادًا لصناعة المنسوجات العربية فى صقلية.

واستخدمت أيضًا زخارف الخط الكوفى على أبواب بعض الكنائس الأوروبية مثل كنيسة نوتردام فى لابوى(٣) وكنيسة لافوت شلهاك(٤) وكنيسة سان بيترو فى البا(٥).

وتشتمل أبواب كنيسة لابوى على زخارف مستمدة من الخط الكوفى محفورة فى الخشب. وتمتد هذه الزخارف فى أعلى الأبواب وجوانبها. وتنسب هذه الزخارف إلى حفار مسيحى يدعى جوفريدس، ويرجح أنها تكرار لعبارة بالخط الكوفى نصها: «الملك لله» منقولة بقليل من التصرف عن تحفة إسلامية.

هذا وقد وجدت زخارف مستمدة من الخط العربى على تحف أخرى من الفنون التطبيقية مثل مطرقة باب من البرنز فى كابلة بوهيموند الجنائزية فى كانوسا(٦)، ورف خلف المذبح فى كنيسة وستمنستر(٧)، وشبابيك قديمة من الزجاج(٨) الملون، ولوحة من الرخام بالشيون فى أثينا(٩).

ولعب الخط العربى دورًا أيضًا فى زخرفة بعض العمائر فى أوروبا. وربما كان من أشهر هذه العمائر الكابلا بالاتينافى باليرمو التى شيدها الملك النورماندى روجر الثانى فيما بين سنة ١١٥١ و١١٥٤م.

(١) Evans (Joan), Art in Mediaeval France, P. 193, fig. 178.

(٢) Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe, Tome VIII.

(٣) انظر بخصوص هذه الكتابة:
Ahmad Fikry, op. cit, pp. 255-267; Maçais (Georges), Sur l'inscription arabe de la cathedrale du Puy. Comptes Rendus de l'Acad. des Inscriptions et Belles Lettres, 1938, PP. 153-62.

(٤) تراث الإسلام ص ١٥٨.

(٥) Ahmad Fikry, op, cit., P. 258.

(٦) Ibld, P. 258, fig. 321.

(٧) تراث الإسلام ص ١٥٨.

(٨) المرجع نفسه ص ١٥٨.

(٩) Ahmad Fikry, op. cit., P. 257, fig. 211: Pl. XLV.

ويزخرف سقف هذه الكلابلا صور كثيرة داخل مناطق مختلفة الأشكال يحف بها أشرطة من الخط الكوفى ذى الأسلوب الفاطمى[(١)] (لوحات 709 ـ 710).

وإلى جانب الفنون التطبيقية والعمارة ظهر أثر الخط العربى فى الفنون التشكيلية فى أوروبا ولا سيما فى عصر النهضة. ويبدو أن هذا الخط ذا الطابع الزخرفى قد لفت أنظار الفنانين الأوروبيين الذين حرصوا على تقليده ونقله والاحتفاظ به لاستخدامه عند الضرورة. ولقد جرت العادة فى القرن الخامس عشر أن يدرس المصورون تفاصيل الحياة والمجتمع ومظاهر الطبيعة المختلفة من حيوان ونبات وعمائر وأدوات وزخارف وغيرها وأن يعملوا لها رسومًا ودراسات أولية يحتفظون بها لاستخدامها فى صورهم عند الحاجة إليها. ولقد وصلنا بعض هذه الدراسات والرسوم مجموعة فى كراسات من أهمها كراسة فيلاردى المحفوظة فى متحف اللوفر والتى تنسب إلى بيزانلو أحد مشاهير الفنانين فى إيطاليا فى القرن الخامس عشر (١٣٩٥ ـ ١٤٥٥م)؛ ولو أنه من المعتقد أن بعض أوراق هذه الكراسة من عمل فنانين آخرين غير بيزانلو. ومن أوراق هذه الكراسة ورقة تشتمل على كتابة بالخط النسخ المملوكى تقرأ: «عز لمولانا السلطان الملك المؤيد أبو النصر شيخ عـ[ـز] نصره». ومن المرجح أن هذا الخط منقول بشيء من الدقة من مشكاة من الزجاج المموه بالمينا من الطراز المملوكى. وينسب بعض العلماء الرسوم الموجودة على هذه الورقة إلى بيزانلو نفسه ولو أنه من المرجح أنها من عمل أحد فنانى البندقية فى القرن الخامس عشر[(٢)].

ومن المعروف أن بيزانلو كان من أقطاب المصوريين حسب الأسلوب القوطى الدولى الذين كانوا من أشد الفنانين الأوروبيين تأثرًا بالتراث الفنى الإسلامى[(٣)]. ويتضح تأثير الخط العربى فى بعض أعمال أحد مصورى الطراز القوطى الدولى المعاصرين لبيزانلو ونعنى بذلك المصور جنتيلى دافبريانو (من حوالى سنة ١٣٧٠ إلى سنة ١٤٢٧م). وقد استخدم هذا المصور الخط العربى فى زخرفة وشاح يرتديه أحد السياس فى لوحته المشهورة «تبجيل المجوس» (١٤٢٣م) المحفوظة حاليًا فى الأوفيتسى فى فلورنسا. ومن الملاحظ أن الخط هنا من النسخ المملوكى وهو عبارة عن حروف لا تكون معنى مفهومًا[(٤)] (لوحة 1590).

ولم يقتصر استخدام الخط العربى على فنانى الطراز القوطى الدولى بل عرفه كثير من فنانى عصر النهضة. ويظهر الخط العربى فى أعمال المصور جيوتو الذى يعتبر أهم رواد النهضة الأوربية فى مجال التصوير (حوالى ١٢٧٦ ـ ١٣٣٧م). وقد حرص جيوتو على أن يزخرف بعض الثياب التى يرتديها الأشخاص فى الصور التى رسمها

(١) حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ص ٨٢.

(٢) Reich (S.), *Une inscription Mamlouke sur un dessin Italien du quinzième Siècle*. Bulletin de l'Institut d'Egypte, XXII, PP. 123-31 (1940).

(٣) Hassan El-Basha, The Legacy of Islamic Art in the International Style., Minbar al-Islam, vol III- No. 1, PP. 34-41; Vol. III, No. II, PP. 21-25.

(٤) حسن الباشا: فنون النهضة التشكيلية وتأثرها بالفنون الإسلامية ص ١٢ و١٣ وشكل ٢٨.

فى كابلا ارينا فى مدينة بادوا فيما بين سنة ١٣٠٣ و١٣٠٥م بزخارف مستوحاة من حروف عربية[١] (لوحات 1584 - 1585).

ويتضح أثر الخط العربى أيضًا فى بعض أعمال المصور الفلورنسى فيليبوليبى (حوالى سنة ١٤٠٦ - ١٤٦٩م) إذ نجد أن ثياب بعض الأشخاص فى لوحة تتويج العذراء فى فلورنسا تزخرفها أشرطة من الخط العربى (لوحات 1591 - 1592)، ومن المرجح أن فيليبوليبى قد اتيحت له فرصة دراسة الخط العربى حين وقع فى أسر المسلمين فى بلاد المغرب حسب ما جاء فى تاريخ فزارى[٢].

ولم يقف استخدام الخط العربى عند حد التصوير بل نجده يمتد إلى النحت أيضًا. ومن الفنانين الأوروبيين الذين استخدموا الخط العربى فى تماثيلهم الفنان فيروكيو (١٤٣٥ - ١٤٨٨م) أستاذ ليوناردو دافنشى، وكان يجمع بين فنون النحت والصياغة والتصوير. وقد استخدم فيروكيو الخط العربى فى تمثاله البرونز «داود» المحفوظ فى البارجيلو فى فلورنسا، وذلك على هيئة أشرطة من الخط النسخ المملوكي تزخرف حواف الثوب الذى يرتديه داود[٣] (لوحة 1055 - 1056).

ومما يسترعى الانتباه فى استخدام الفنانين التشكيليين من مصورين ونحاتين للخط العربى فى إيطاليا أن هذا الاستخدام يكاد ينحصر فى الموضوعات المتعلقة بالقصص الدينية التى جرت حوادثها فى الأماكن المقدسة فى فلسطين والموضوعات المتصلة بأناس من الشرق (لوحات 1593، 1594، 1603، 1604)، وهذا مما يدل على أن الأوروبيين كانوا يتصورون صلة وثيقة بين الخط العربى وبين الأماكن المقدسة فى فلسطين وبين قديسيهم الذين نشئوا فى هذه المناطق كما سبق أن أشرنا إلى ذلك.

كما انه من الملاحظ أنه فى جميع الحالات تقريبًا نجد أن الخط العربى يزخرف الثياب (لوحات 800 - 804) وهذا مما ينهض دليلاً على رواج المنسوجات العربية المزخرفة بالخط العربى فى إيطاليا في ذلك العصر.

هذا وقد اتخذ أثر الخط العربى مظهرًا آخر فى أعمال المصورين الأوروبيين فى القرن السادس عشر لا سيما فى المانيا وهولندة: ذلك أن كثيرًا من هؤلاء المصورين قد أغرم بتزويد صورهم بنوع من الأثاث على هيئة سجاد إسلامى من طراز معين يشتمل على زخارف متطورة عن الخط الكوفى (لوحات 1607 - 1609). ولقد أطلق علماء الفنون والآثار الإسلامية على هذا النوع من السجاد اسم سجاجيد هولباين (لوحات 744 - 745) وذلك نسبة إلى المصور المشهور هانس هولباين الأصغر (١٤٧٩ - ١٥٤٣م) الذى زاول معظم إنتاجه الفنى فى المانيا وانجلترا، والذى شاع فى صوره رسم هذا النوع من السجاد الإسلامى.

ويمتاز هذا السجاد بإطاره الذى يشتمل على رسوم مستمدة من بعض حروف الخط

(١) تراث الإسلام ص ١٠٧ و١٠٨.

(٢) حسن الباشا: المرجع السابق ص ٣٤ شكل ١٤١. انظر أيضًا:

Soulier, Les caractères coufiques dans la peinture Toscane. Gazette des Beaux-Arts, 1924.

(٣) Hassan El-Basha, Arabic Letters in the Renaissance in Italy, Minbar al Islam, Vol. III, No. III, PP. 34-39.

الكوفى. ولقد اشتد الإقبال على هذا النوع من السجاد فى أوروبا فيما بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر: إذ أقبل الأثرياء على اقتنائه واستعماله، مما أدى إلى ظهوره فى صور الفنانين الأوروبيين فى تلك الفترة، وبخاصة لما يتميز به من طابع زخرفى جميل(١).

ويظهر نموذج من هذه السجاجيد فى السجادة المفروشة على الخوان فى الصورة التى رسمها هولباين فى سنة ١٥٣٢ وتمثل التاجر جورج جيز، وهى محفوظة حاليًا فى متحف برلين(٢) (لوحة 1607).

وبعد فإن أشكال الحروف العربية قد أوحت إلى الأوربيين بكثير من الوحدات الزخرفية التى استخدموها فى منتجاتهم الفنية المختلفة(٣).

وكان تقدير الغربيين للخطوط الشرقية بعامة وجمال الخط العربى بخاصة من العوامل التى أدت إلى أن صارت صنعة الخط فى الغرب قسمًا من أقسام التصوير وصار الخط صورة تتذوق لجمالها بصرف النظر عن مضمونها.

وقد استوحى بعض الرسامين الأوروبيين فى العصر الحديث الخط العربى فى رسم لوحاتهم.

ومن أشهر هؤلاء باول كليه الألمانى Paul Klee الذى زار تونس سنة ١٩١٤ وقام برحلة إلى مصر فيما بين عامى ١٩٢٨ و١٩٢٩.

ومن أهم صوره الرسوم التى أطلق عليها اسم الصور الرمزية أو صور بالكتابة النباتية ويتضح فيها تأثره الكبير بالخط العربى وباتجاهه من اليمين إلى الشمال واستدارة حروفه(٤) (لوحات 1611 ـ 1614).

ومنهم أيضًا كارل جورج هوفر Karlgeorg Hoefer وقد ولد فى سنة ١٩١٤ فى ولاية سيلسيا وشغل الآن منصب رئيس شعبة الخط فى مكتب الصنعة فى أوفنباخ.

وقد تأثر كارل جورج هوفر بقوة الحركة الجميلة فى الخط العربى عمومًا والخط النسخ خصوصًا، ويتضح ذلك فى رسومه التى عرضت فى متحف كلنجشبور فى أوفنباخ على الراين.

(١) الدكتور زكى محمد حسن: فنون الإسلام ص ٤٠٠ و٤١٩ و ٤٢١ـ ٤٢٣؛ حسن الباشا: الفن الإسلامى فى صور هولباين العدد ٤ السنة ٢١ ص ١٩٠ـ ١٩٢؛ فنون النهضة التشكيلية وتأثرها بالفنون الإسلامية ص ٣٨ـ ٤٠، شكل ١٠٦.

(٢) Holbein (Les Classiques de L'Art pl. 95).

(٣) Erdmann (Kurt), Arabische Schrifzeichen als Oinamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters. Akad. der Wissenschaften und der Literatur. Abh. der Geistes-und Socialwissenschaften Klasse, 1953, PP. 467-513.

(٤) Klee (Felix), Schrift und Kunst im Werk Paul Klees.

الخط القرآني
وانتشاره على طول طرق الحرير وآسيا الوسطى (*)

يعتبر الخط العربى بحق تجسيدًا حقيقيًا للحضارة العربية الإسلامية، ومن ثم كان موضوعه شاملاً من المتعذر الإلمام به إلماماً كاملاً ولو اجتمع لذلك أولو العلم وأهل الفن بل إنه ليتعذر استيفاء جانب واحد من جوانبه، والحق أن كثيرًا من علماء المسلمين وغير المسلمين قد عنوا بدراسة الخط العربى وكتبوا بحوثًا كثيرة في هذا المجال.

ومنذ صدر الإسلام ظهرت العناية بالخط العربى وتيسير قراءته وكتابته وبخاصة كتابة القرآن الكريم وذلك فضلاً عن تطوير هذا الخط الى فن جميل وحين كان ينزل القرآن الكريم على النبى ﷺ كان يقرؤه على الكاتبين من الصحابة فيدونه كل منهم مباشرة على ما كان يتيسر لديه من عسيب وعظم وشقف ولخاف وأدم وغير ذلك، وهكذا دون القرآن الكريم منذ نزوله، وظلت هذه المدونات محفوظة لدى كاتبيها الى خلافة أبي بكر الصديق رضى الله عنه الذى أمر بجمع القرآن من واقع هذه المدونات وبمعرفة الحفظة بين دفتين. وقد أطلق على هذا القرآن المدون والمجموع بين دفتين اسم المصحف.

وفى خلافة عثمان رضى الله عنه نسخ من مصحف أبي بكر عدة نسخ وزعت في الأمصار وعرف مصحف عثمان باسم المصحف الإمام (لوحة 1797)، ويوجد حاليًا في بعض الأقطار مصاحف تنسب إلى عثمان رضى عنه من ذلك مصحف محفوظ فى طشقند (لوحة 1798). وكان المصحف الإمام خاليًا من الإعجام والإعراب مما كان يؤدى بالبعض ولا سيما من غير العرب الى اللحن فى القراءة مما دفع أبا الأسود الدؤلى (ت ٦٩هـ/٨٦٦م) بتوجيه من على بن أبى طالب (رضي الله عنه) أن يبتكر بالكوفة علامات للإعراب وكانت هذه العلامات عبارة عن نقط بلون أحمر أى مختلف عن لون الكتابة وكانت النقطة فوق الحرف علامة على الفتحة وتحته علامة على الكسرة وأمامه علامة على الضمة ونقطتين إحداهما فوق الأخرى علامة على التنوين (لوحات 1811 ـ 1812).

وإذا كان هذا الابتكار قد حل بعض مشكلات تيسير قراءة القرآن الكريم من حيث الإعراب فقد ظلت هناك مشكلة أُخرى وهى مشكلة الإعجام أي مشكلة التفريق بين الحروف المتشابهة شكلاً والمختلفة لفظًا مثل الباء، والتاء، والثاء ـ الجيم، والحاء، والخاء ـ الدال، والذال... الخ.

(*) بحث بمؤتمر: المسلمون فى آسيا الوسطى والقوقاز، جامعة الأزهر، ٢٨ ـ ٣٠ سبتمبر ١٩٩٣.

وقد سبب ذلك أيضًا بعض التصحيف فى القراءة مما دفع الحجاج بن يوسف الثقفى والى العراق (٧٥ ـ ٨٥هـ/٦٩٤ ـ ٧١٣م) إلى تكليف نصر بن عاصم (ت ٨٩هـ/٧٠٧م) ويحيى بن يعمر (ت ٩٠هـ/ ٧٠٨م) بابتكار طريقة للتمييز بين هذه الحروف واستطاع هذان العالمان التمييز بين الحروف عن طريق شرط صغيرة رفيعة بنفس لون الكتابة: فميزت الباء مثلاً بعلامة تحتها، والتاء بعلامتين فوقها والثاء بثلاث علامات فوقها... الخ (لوحات 1813 ـ 1814).

أما فى حالة بلاد المغرب وغيرها من البلاد التى تأثرت بها مثل الأندلس فقد كان له نمط مختلف بعض الشيء كما انفرد بطريقة مختلفة فى إعجام حرف الفاء والقاف ففى حين كان حرف الفاء يعجم بنقطة أعلاه فى بلاد المشرق كان يعجم بنقطة تحته في بلاد المغرب وفى حين كان حرف القاف يعجم بنقطتين فوقه فى بلاد المشرق كان يعجم بنقطة فوقه فى بلاد المغرب (لوحة 1815).

ثم حدث تطور آخر فى العراق أيضًا على يد الخليل بن أحمد الفراهيدى (١٧٠هـ/ ٧٨٦م) حين استبدل بشرط الإعجام نقطًا، واستبدل بنقط الإعراب علامات مستمدة فى معظمها من أشكال الحروف العربية. وينسب إلى هذا العالم ابتكار علامات للفتحة والكسرة والضمة والسكون والشدة والمدة والوصل والهمزة. وكان فى ابتكار طريقة الخليل بن أحمد تيسير كبير فى القراءة والكتابة ولا تزال هذه الطريقة مستعملة حتى الوقت الحاضر.

وهكذا أخذ خط المصاحف فى العراق شكله الموحد الذى بقى حتى اليوم كما استخدم نفس الأسلوب فى سائر أنواع الكتابات.

هذا من حيث التطور الموضوعى للخط القرآنى وقد بدأ حدوث هذا التطور فى مدينة الكوفة، ومن ثم قد أصاب العلماء المسلمون حين أطلقوا على الخط العربى بعامة فى بدايته اسم الخط الكوفى ثم أطلق هذا المصطلح فيما بعد على النوع الجاف أو المزوى من هذا الخط.

ثم حدث فى الخط تطور آخر حقق له الجمال الفنى، وكان هذا الخط العربى أو الكوفى حسب تسمية المؤلفين العرب الأقدمين ينقسم منذ صدر الإسلام إلى نوعين أحدهما أميل إلى الليونة والتقوير والثانى أميل إلى التزويه والبسط، وكان النوع الأول أكثر استخدامًا فى أمور الحياة اليومية وفى الكتابة على البردى والورق، فى حين كان النوع الثانى أكثر استخدامًا فى الكتابات الأثرية والتذكارية.

وكان من اليسير تجويد النوع الثانى أي المزوى والمبسوط الذى انفرد فيما بعد باسم الخط الكوفى ذلك أنه يتالف من مستقيمات وزوايا يسهل تنسيقها، ومن ثم اختص هذا الخط بكتابة المصحف طوال القرون الخمسة الأولى تقريبًا ووصلنا من هذا الخط كتابات منسقة ترجع إلى القرن الأول الهجرى مثل نقوش قبة الصخرة (لوحات 49 ـ 50) وأميال عبد الملك بن مروان (لوحة 1629).

كما أن ما وصلنا من مصاحف تنسب إلى القرن الأول والثانى والثالث بعد الهجرة (٧ ـ ٨ ـ ٩م) توضح ما حققه هذا الخط منذ القرن الأول الهجرى من تنسيق وإتقان (لوحات 1796 ـ 1810).

أما النوع الآخر من الخط العربى أو

خط المقور الذى عرف باسم الخط النسخ نظرًا لاستخدامه فى نسخ الكتب فقد ظل دون تجويد يذكر حتى أواخر القرن الثالث الهجرى حين تصدى لهذه المهمة خطاط عبقرى هو محمد بن على بن مقلة فوضع لحروفه ميزانًا ضبط به بين أشكاله: إذ نسب كل الحروف إلى الألف التى اتخذها مقياسًا أساسيًا وحدد طولها بعدد النقط أى انه ناسب بين طولها وعرضها وناسب بين سائر الحروف[١].

وربما يرجع إلى هذه النسب التى وضعها محمد بن على بن مقلة لحروف الخط المقور تسميته باسم الخط المنسوب (لوحة 1734)، وينسب إلى عبد الله بن على بن مقلة أخى محمد بن على بن مقلة تنسيق الخط النسخ.

هذا وقد عكف كثير من الخطاطين فى العراق على تحسين الخط المقور أو المنسوب أو النسخ وكان من أهمهم على بن هلال المعروف بابن البواب (لوحات 1736، 1830) (ت ٤١٣ أو ٤٢٣هـ/١٠٢٢ أو ١٠٣٢م) وقبلة الكتاب ياقوت المستعصى (ت ٦٩٩هـ/١٢٩٨م) (لوحات 1737، 1832).

وبفضل هؤلاء الخطاطين وصل الخط المقور درجة عالية من الإتقان والجمال بحيث استحق أن يدون به القرآن الكريم، ومن ثم أخذ هذا الخط ينافس الخط الكوفى فى هذا المضمار حتى كاد أن ينفرد بكتابة القرآن الكريم منذ القرن (٦هـ/١٢م) وفى تلك الفترة وما بعدها تفرع من هذين النوعين من الخط العربى أنواع كثيرة تفوق الحصر، واختلفت أساليبه باختلاف المكان والزمان والخطاطين، بل وباختلاف المواد التى استخدم فيها من ورق ومعدن وخزف ونسيج وغير ذلك.

ومع ذلك فقد سادت أساليب من الخط العربى بنوعيه المزوى والمقور يمكن أن نطلق عليها صفة الأصالة: ففى مجال الخط المزوى أو الكوفى نجد الكوفى القديم والزخرفى والمورق والمزهر والمربع والمضفر والمعمارى (لوحات 1726 ـ 1732).

أما الخط المقور فقد تفرع منه عدة خطوط أهمها النسخ والثلث والمحقق والريحانى والإجازة والتعليق والنستعليق والشكسته والرقعة والديوانى والهمايونى (لوحات 1734 ـ 1754).

وانتشر الخط العربى وبخاصة الخط القرآنى سواء بالخط الكوفى أو المنسوب (النسخ) مع الإسلام واللغة العربية شرقًا وغربًا، وانتشر شرقًا إلى إيران والهند وأفغانستان وآسيا الوسطى حتى وصل إلى الصين.

ومن حيث الكتابة بالخط الكوفى فى شرق العالم الإسلامى نجده فى إيران وفي وسط آسيا (لوحات 1726 ـ 1728 و1825 و1827).

ومن حيث الكتابة القرآنية بالخط النسخ وجد فى إيران ومن أمثلته: مصحف بخط عبد الله بن محمد الهمدانى كتبه للسلطان الايلخانى أولجايتو سنة ٧١٤هـ/١٣١٣م بالخط الثلث الريحانى (لوحة 1835).

كما وجد فى إيران (لوحات 1828، 1850) والهند (لوحة 1837) وباكستان وبعض المناطق الملحقة بها مصاحف بخط النستعليق.

---

(١) القلقشندى: صبح الأعشى جـ٣ ص١٣.

ومن أمثلة ذلك مصحف بخط النستعليق كتبه شاه محمود النيسابوري سنة ٩٦٨هـ/ ١٥٦٠م محفوظ بمكتبة جامعة استانبول (لوحة 1847).

ووصلنا من وسط آسيا كتابات قرآنية كثيرة على الآثار بالخط الثلث منها: نقش بمحراب مسجد بلند فى بخارى يرجع إلى القرن العاشر الهجرى (١٦م) (لوحة 599)، ونقش ببوابة ضريح بيان قلى خان فى بخارى يرجع إلى سنة ٧٦١هـ/١٣٥٩ (لوحة 598)، ونقش فى بوابة شاه زنده بسمرقند (ضريح شيرين) سنة ٧٨٧هـ/ ١٣٨٥ (لوحة 600) ونقش بالمدخل الرئيسى لمسجد بى بى خانم بسمرقند سنة ٨٠٢ ـ ٨٠٧هـ/ ١٣٩٩ ـ ١٤٠٤ (لوحة 602).

وبالإضافة إلى هذه الخطوط الأصيلة استخدمت بعض الشعوب فى الكتابات القرآنية خطوطًا ذات طابع محلى مستمدة من خطى النسخ والثلث ومن أمثلة هذه الخطوط خط بهار (لوحة 1829) الذى استخدم أحيانًا فى كتابة المصحف فى الهند وباكستان وأفغانستان ومناطق أخرى مرتبطة بها حضاريًا.

ومن الخطوط ذات الطابع المحلى: نقش من كيتاهار مؤرخ سنة ٩١٦هـ/ ١٥١٠م بالبنغال (لوحة 1709). ونقش قدم رسول مؤرخ سنة ٩٣٧هـ/ ١٥٣٠م (لوحة 1708) من مزار قدم رسول فى غور (بالبنغال) ونقوش من بنجالاديش (لوحات 1710 ـ 1713).

كما وصلنا من الصين كتابات على تحف صينية (لوحات 932 ـ 942) وشواهد قبور (لوحات 1698 ـ 1701) ومن أفريقيا نقوش من بلدة كيدام كانبا بشمال الجزائر، ومن إسبانيا غلاف مصحف بخط أندلسى من القرن ١٢هـ/١٨م (لوحة 1853) ومن الهند مصحف مذهب من القرن ٩هـ/١٥م (لوحة 1837).

تذهيب المصاحف

يرتبط فن التذهيب فى الإسلام بالزخرفة وبالكتابة ذلك أن التذهيب عبارة عن تذهيب الزخارف أو الكتابة بمداد المذهب، ويستخدم فى التذهيب ماء الذهب أو مداد الذهب وقد وصفه القلقشندى بأنه محلول مكون من برادة الذهب الممزوجة بالماء والصمغ وعصير الليمون، وقد ترصع الزخرفة العريضة بصفائح الذهب الرقيقة التى كانت تلصق ساخنة ثم تصقل وغالبًا ما كانت هذه الرقائق الذهب تلصق على الجلد.

وتطور الذهب فاستخدم معه ألوان أخرى أهمها الأزرق ثم الأخضر والفضى الأرجوانى والأحمر والأصفر أو البرتقالى وكانت هذه الألوان تحدد باللون الأسود.

وكثر استخدام التذهيب فى المصاحف (لوحات 1797 - 1855) من باب الإجلال والتكريم لكلام الله عز وجل ولم يقف عند حد الزخارف وإنما امتد أحيانًا إلى الكتابة (١٧٢٥) وكثيرًا ما زينت به الأغلفة، ويقال إن أول من ذهب المصحف هو على بن أبى طالب كرم الله وجهه (لوحة 1799).

ومع ذلك كره البعض تذهيب المصحف باعتباره إسرافًا وترفًا ومدعاة للسرقة أو الغصب أو الإتلاف.

واستخدم التذهيب فى المصاحف فى عدة جوانب أهمها تذهيب الزخارف بشتى أنواعها ومنها الكتابة بمداد الذهب ومنها تذهيب جلدة الغلاف (لوحات 1799 - 1855).

فمن حيث تذهيب الزخارف استخدم فى مواضع متعددة منها الفواصل بين الآيات (لوحات 1806 - 1807) وعناوين السور (لوحات 1805، 1807، 1809، 1810) وعلامات الأقسام من أجزاء وأرباع وعشرات وخمسات وسجدات (لوحات 1831، 1833) ومنها تذهيب إطارات الصفحات (لوحة 1803) وكذلك الغرة أو الديباجة أو السرلوح وكانت عادة فى أول المصحف فى صفحتين متقابلتين (لوحات 1841 - 1855) وكذلك الخاتمة، ويلاحظ أن علامات التقسيمات توضع دائمًا فى الهامش الخارجى من الصفحات الذى يراعى أن يكون أوسع كثيرًا من الهامش الداخلى (لوحة 1817).

وقد تطورت هذه الزخارف المذهبة على مدى الزمن إذ بدأت فى أول الأمر عبارة عن ثلاث نقاط على هيئة مثلث فى المكان الخالى الذى كان يترك بين الآيات ثم تطورت إلى ست نقاط على هيئة خطين متوازيين ومنحرفين ثم ثلاثة خطوط أفقية متوازية ثم أحيطت الخطوط بدائرة ثم زخرفة نجمية داخل الدائرة، ثم رقم الآية، أما علامة الخمس الآيات فكانت فى الهامش على شكل دائرة

داخلها حرف الخاء (خـ) وعلامة العشر الآيات فكانت على هيئة دائرة داخلها حرف العين (عـ)، وكانت هذه العلامات على هيئة دائرية زخرفية بها اسم التقسيم (لوحات 1806، 1816، 1817، 1823، 1831، 1835) ويطلق عليها اسم شمسه نظرًا لاستدارتها وتشبيهًا لها بالشمس وتطورت هذه الأشكال الزخرفية إلى حليات جميلة تتكون من أشكال هندسية ونباتية محورة عبارة عن توريقات عربية (أرابسك) (لوحات 1831 ـ 1842) وأحيانًا رسمت أيضًا بعض الأزهار مثل زهرة القرنفل واللوتس الصينى، أما عناوين السور فكانت فى أول الأمر مجرد كتابة خطية (لوحات 1802 ـ 1815) ثم صارت توضع داخل شريط زخرفى يشتمل على عنوان السورة وعدد آياتها وصنفها إن كانت مكية أو مدنية وكان عنوان السورة يكتب عادة بالخط الكوفى (لوحات 1805، 1807، 1825).

أما الغرة فكانت تخص على الصفحة اليمنى بسورة الفاتحة وعلى الصفحة اليسرى بأول سورة البقرة، وكانت الخاتمة تشتمل أحيانًا على المعوذتين أو ما بقى من المصحف، وفى بعض الأحيان كانت الغرة على هيئة طبق نجمى وبعض متعلقاته (لوحات 1810، 1840 ـ 1852) أما الإطارات فكانت فى أول الأمر بسيطة (لوحات 1801، 1803) ثم صارت تزين بزخارف هندسية على هيئة أشرطة أو جدائل (لوحات 1840 ـ 1852).

وكانت الكتابة أحيانًا تتم بمداد الذهب على أرضية زرقاء (لوحة 1808) وكانت أرضية الصفحات أو الكتابة تزخرف بحليات نباتية مذهبة (لوحات 1809، 1826 ـ 1828).

ووصلتنا مصاحف زخرفت أو كتبت بمداد الذهب قد يرجع بعضها إلى القرن الثالث الهجرى (لوحات 1803، 1808) وازدهر فن التذهيب بصفة خاصة فى عصر السلاجقة (لوحة 1826) ضمن فنون الكتاب الأخرى من خط وزخرفة وتجليد وقد أشار الراوندى إلى ذلك فى كتابه «راحة الصدور وآية السرور» إذ ذكر أنه أتقن فن تذهيب المصاحف وكان يكتسب بعض قوته عن هذا الطريق، وقد توارث المغول (لوحة 1835) والتيموريون (لوحة 1836) والصفويون فى إيران (لوحات 1847، 1850) هذا الفن ونبغوا فيه ومن جهة أخرى انتقل فن التذهيب عن السلاجقة إلى الأتابكة ثم الأيوبيين والمماليك فى الشام ومصر (لوحات 1844 ـ 1847، 1852) كما صار له شأن كبير فى عصر الأتراك العثمانيين (لوحات 1838، 1848) وفى الهند فى عصر سلاطين المغول.

هذا ولم يقتصر التذهيب على المصاحف بل استخدم أيضًا فى غيرها من الكتب الدينية والمدنية، ومن المعتقد أنه استخدم فى أول الأمر لإبراز العناوين (لوحات 1825، 1832) وبدايات الفصول فى الكتب ذات الطابع المدنى شأنها فى ذلك شأن الإطارات (لوحة 1828).

وقد وصلتنا نماذج من هذه الزخارف منها جزء من ورقة (لوحة 1755) مساحتها ٣,٥ × ٨,٥سم ربما كانت تشتمل على نص أدبى وتشتمل على عنوان مكتوب بالفضة على هيئة شريط يتصل به من اليسار جزء من إطار يمتد من أعلى الورقة به كتابة ذات نهايات سوداء مكسوة بطلاء فضى وقد رسمت الحروف بالذهب وحددت باللون الأسود ويحف بشريط الكتابة إطاران من دوائر متلاصقة على هيئة لفائف مرسومة على أرضية من رقائق الذهب، ومن

الملاحظ أن المذهب قد ألصق أولاً رقيقة الذهب ثم رسم النقاط والأشكال بالحبر الأسود ذلك أن الشقوق بين الخطوط السوداء قد سقط منها الذهب، واعتمادا على أسلوب الكتابة يحتمل إرجاع هذا العنوان إلى القرن الرابع الهجرى (١٠م).

ووصلتنا نماذج من كتب زخرفت بالتذهيب أو كتبت بماء الذهب نذكر منها على سبيل المثال كتابا يشتمل على أدعية دينية كتب فى إيران بماء الذهب بخط نستعليق سنة ١٢٠٠ هـ/١٧٨٥ م ، (لوحة 1725) ومنها بردة البوصيرى (لوحة 1739) (١٣٤٠م) تشتمل كل صفحة من صفحاتها على ثلاثة أبيات مكتوبة بماء الذهب بخط ثلث. كما كتب أيضاً بخط مذهب ومفضض على رق أزرق أو بنفسجى (لوحة 1808) وربما كان ذلك نتيجة التأثر بالمراسيم البيزنطية التى كانت تكتب بالذهب والفضة على الرق الأزرق أو البنفسجى .

الكشافات(*)

(*) الاختصارات: مج = مجلد.

(**) رُتب هذا الكشاف ترتيباً هجائياً؛ مع إغفال الـ ابن، ابو... ووجودها رسماً وإغفالها حكماً. فمثلاً: عند البحث عن كلمة ابن طولون؛ يكون المدخل هو «طولون»... إلخ.

(١)
كشاف الأعلام

(أ)

(ب)

(ت)

(ث)

(ج)

(ح)

(د)

(ذ)

(ر)

(س)

(ش)

(ص)

(ض)

(ط)

(ظ)

(ع)

(غ)

(ف)

(ق)

(ك)

(ل)

(م)

(ن)

(هـ)

(و)

(لا)

(ي)

(٢)

كشاف الأماكن والأنهار والجبال

(أ)

(ب)

(ت)

(ث)

(ج)

(ح)

(خ)

(د)

(ذ)

(ر)

(ز)

(س)

(ش)

(ص)

(ط)

(ظ)

(ع)

(غ)

(ف)

(ق)

(ك)

(ل)

(م)

(ن)

(هـ)

(و)

(لا)

(ي)

(٣)

كشاف الآثار الثابتة والتحف المنقولة والمجموعات الفنية والمخطوطات

(أ)

(ب)

(ت)

(ث)

(ج)

(ح)

(خ)

(د)

(ر)

(ز)

(س)

(ش)

(ص)

(ض)

(ط)

(ع)

(غ)

(ف)

(ق)

(ك)

(ل)

(م)

(ن)

(و)

(٤)

كشاف المصطلحات والفنون والوظائف والألقاب والشعوب والقبائل

(أ)

(ب)

(ت)

(ث)

(ج)

(ح)

(د)

(ذ)

(ر)

(س)

(ش)

(ص)

(ض)

(ط)

(ظ)

(ع)

(غ)

(ف)

(ق)

(ك)

(ل)

(م)

(ن)

(هـ)

(و)

(ي)

فهارس المحتويات

فهرس المجلد الأول
بحوث باللغة العربية

فهرس المجلد الثاني

بحـوث باللغة العربية

فهرس المجلد الثالث
بحوث باللغة العربية

- التصوير الإسلامي:

ـ الخط العربي:

Contents of Volume III

Contents of Volume II

Contents of Volume I

Contents of the Three Volumes

— Y —

— Z —

— U —

— V —

— W —

— T —

— S —

— Q —

— O —

— P —

— M —

— H —

— G —

— F —

— E —

— D —

— C —

— B —

Index of Idioms and Technical Terms

— A —

— Y —

— Z —

— N —

— L —

— M —

— J —

— K —

— H —

— I —

— F —

— G —

— D —

— E —

— B —

Index of Artistic Works

— Y —

— S —

— N —

— D —

— E —

— F —

— B —

— C —

Index of Places

— A —

— T —

— N —

— O —

— M —

— C —

— D —

— E —

— F —

— G —

— H —

Index of Names

Indexes

- Index of Names
- Index of Places
- Index of Artistic Works
- Index of Idioms and Technical Terms

During the sixth century A.H. / (12th cent. A.D.), the cursive script competed with kufic for writing the Holy Qur'ān. Then the cursive script almost replaced Kūfic during the seventh century and onwards. The principal cursive scripts used for writing the Muṣḥaf (Pl. 1846) have been the «Naskh» (Pl. 1746) and the «Thuluth» (Pl. 1746) together with its varients, «Rayḥāni» and «Muḥaqqaq» (Pl. 1747). We have many specimens of these scripts, e.g. from Malay (Pl. 1840), Iran (Pls 1828, 1835), Syria (Pl. 1831), Egypt (Pls 1843, 1845), Turkey and India (Pl. 1837).

Beside «Naskh» and «Thuluth» together with its two varients «Muḥaqqaq» and «Rayḥāni» (Pl. 1846), the «Nastaᶜlīq» script (Pl. 1828) was also used for writing the Holy Qur'ān in Iran (Pls 1741, 1742, 1828), India (Pl. 1734), Pakistan and other neihbouring countries.

«Thuluth» was also used in Qur'anic inscriptions on Islamic monuments in various countries. The following are specimens of these inscriptions: from Bukhara on the prayer niche at Baland mosque (10th cent. A.H. / 16th cent. A.D.) (Pl. 599); on the gate of the Mausoleum of Bayān Qāli Khān, dated 761 A.H. (1359 A.D.) (Pl. 598); from Samarqand on the gate of shāh Zinda (Shirīn Mausoleum) dated 787 A.H. (1385 A.D.) (Pl. 600); on the principal entrance of Bībī Khānum mosque (Pl. 602) dated 802 - 807 A.H. (1399 - 1404 A.D.); from Bengal, an inscription from the reign of Sakandar Shāh at Adenba mosque in Nabdawa. (Pls. 1712, 1713).

However, some nations used, beside these classical scripts, local forms of Arabic calligraphy developed from «Naskh» and «Thaluth». In India, Pakistan, Alfghanistan and other adjacent countries, Behār script (Pl. 1829) was used for writing the Holy Qur'ān. Local script from Bengal is found in Kitāhār (916 A.H. / 1510 A.D.) (Pl. 1709), at Qadam Rasūl in Ghūr (937 A.H. / 1530 A.D.) (Pl. 1708) and at Muᶜazūr mosque belonging to the reign of Shams ad-Din Aḥmad Shāh (Pl. 1712). Local scripts from China are found on Chinese tomb - stones (Pls 1698 - 1701), metal boxes (Pl. 965), and ceramic cups (Pls. 932 - 941). African local scripts can be seen in a Muṣḥaf from Sudan or Southern Africa (10th cent A.H. / 16th cent. A.D.) (Pl. 1821) and an inscription from Kidam kanba in north Nigeria. Moresque Calligraphy of Spain is used in a Muṣḥaf of the 12th century A.H. (18th century A.D.) (Pl. 1853), and in another Muṣḥaf in Istanbul (Pl. 1820).

tical proportions of Ben Muqla more elegance and grace. There are several specimens of the Handwriting of these both calligraphers (Pls. 1736, 1737, 1830, 1834).

Thanks to these calligraphers, the cursive script reached such a high standard of refinement that it has become the principal script for writing the Holy Qur'ān since the sixth century A.H. (Pls. 1828 - 1855), while the Kufic script has been confined mainly to decorative use.

However, during that time and later, these two kinds of script; the angular and the cursive evolved various forms (Pls. 1724 - 1754) which differed according to place, time, pen, personality, subject and even according to the material such as paper, stone, ceramics, metal, glass... etc.

Yet, there had been some principal or classic forms of both scripts. On the one hand, the kufic script split into foliated kufic (Pl. 1726), floriated kufic (Pl. 1726), plaited kufic (Pl. 1726), kufic with ornamental band (Pl. 1729), architectural kufic (Pl. 1728), square kufic (Pls 1730 - 1732). On the other hand the cursive script split into: Naskh, (Pls 1736, 1746), Thuluth (Pls. 1739, 1738, 1744, 1745, 1746), Rayḥānā (Pls. 1746, 1747). Muḥaqqaq, (Pl. 1747), Ta^{c}liq, (Pl. 1741), Nastaliq, (Pl. 1743), Riqa^{c}, (Pl. 1746), Diwāni, (Pl. 1746), Hamayuni (Pls 1746, 1748, 1749), 'Ijāza (Pls. 1746, 1740), Shakestah (Pl. 1750).

Arabic script, especially Qur'anic script known as Muṣḥaf calligraphy spread side by side with Islam and Arabic language eastward and westward.

During the first five centuries, Kufic was mainly used in one or other form for writing the Holy Qur'ān, as it has been mentioned above. There are several specimens of Qur'anic Kufic belonging to various countries such as Egypt and Iran.

The Kufic script has also been used in Qur'ānic inscriptions during the first five centuries and onwards, in all islamic countries.

For instance from Qirghizia: A Qur'ānic inscription at the Mausoleum of Shāh Fādil (Pl. 605), dated 6th cent. A. H. (12th cent. A.D.); and from Egypt: An inscription dated 757 - 764 A.H. (1356 - 1362 A.D.) at sulṭān Ḥassan Madrasa in Cairo (Pl. 191).

Kufic was also used for writing the Holy Qur'ān in North Africa (pls. 1815 - 1820). Here kufic had a special style as well as special way of differentiation between the «fā'» (F) and the «Qāf» (K). The «fā'» in north African script, usually called Qaiarawany, Maghriby or 'Andalusi, is differentiated by a dot below, while the «Qāf» by a dot above; thus differing from the usual way in which the «fā'» has a dot above, while the «Qāf» two dots above. There are several specimens of Maghriby kufic (Pls. 1815 - 1823).

In spite of overcoming pronunciation difficulties, these innovations brought about other difficulties concerning the writing, as it needed the use of at least two kinds of ink, e.g. black and red, as well as two kinds of pens: thick and thin. In order to solve the problems, al-Khalīl ben Aḥmad (d.70 A.H. / 786 A.D.) invented a new system which facilitated both writing and reading. He replaced the strokes differentiating similar letters by dots, and replaced the red dots depicting the short vowels by various marks mostly derived from the forms of Arabic letters. It is said that he invented eight marks standing for the short vowels and the dipthongs, i.e. the «Fatḥa», the «kasra», the «damma», the «sukūn», the «shadda», the «madda», the «waṣl» and the «hamza». the system of al-Khalāl ben Aḥmad proved to be very successful since it has remained in use until the present time. (Pls 1817 - 1855).

Beside this objective innovations which took place in Iraq in order to facilitate the writing and reading of the Qur^{c}ān, another development connected with the refinement of the Arabic script took place also in Iraq. From the outset there had been two forms of Arabic script, which had been called at first «Kufic». One of these forms was some what angular (Pl. 1825), and the other was rather cursive (Pls 1716 - 1720). It was much easier to refine the angular form as it consisted mainly of straight lines and angles. Thus we have specimens of well arranged angular scripts and inscriptions related to the first century A.H. (7th cent. A.D.), such as the inscription of the Dome of the Rock (Pl. 49) in Jerusalem dated 72 A.H. (691 A.D.) and the miles of the Umayyad Caliph ^{c}Abd al-Malik ben Marwān (65 - 86 A.H. / 685 - 705 A.D.) (Pl.1626). Eventually this form of script, which is known by the name Kufic, was used almost alone for monumental inscriptions and above all for writing of monumental Muṣhafs during the first five centuries (Pl. 136).

The other form of Arabic script: i.e. the somewhat cursive script, which was mainly used for ordinary daily matters remained rather coarse for about three centuries. There are many specimens of this early script especially on papyrus (Pls. 1716 - 1720).

At the beginning of the fourth century A.H. (10th cent. A.D.), a genious calligrapher called Ben Muqla refined this cursive script by establishing proper proportions for the letters (Pl. 1734), and that is why this script was called «the proportioned script» (al-Khaṭṭ al-Mansūb). Then other Iraqi calligraphers such as Ben Hilāl (Pl. 1736) renowned as «ibn al-Bawwab» (d. 413 or 423 A.H./ 1022 or 1032 A.D.) and Yaqūt al-Musta^{c}ṣimi (Pl. 1737) entitled as «Qiblat al-kuttāb» (the Polestar of the Calligraphers) (d. 699 A.H. / 1298 A.D.) endeavoured to add to the mathema-

The Development of Qur'anic Script and its Spread(*)

It is well known that during the Caliphate of 'Abu Bakr the text of the Holy Qur'an was collected at Medina in one volume, which was called Muṣḥaf, and during the Caliphate of ᶜUthmaān, copies of this Muṣḥaf were sent to several parts of the Islamic domain including Kūfah and Baṣrah in Irāq. Each copy of these «Muṣḥfs» was known as «al-Muṣḥaf al-Imam», i.e. the Guide Muṣḥaf, and it was ordered that all other Muṣḥafs should be copied from this Muṣḥaf.

Some towns claim to have copies of al-Muṣḥaf al-Imam such as Cairo (Pl.1767) and tashkent (Pl.1798). The script of the Muṣḥaf al-Imam was without diacritical marks denoting the short vowels, as well as the differentiation of the similar letters such as bā', tā' thā' etc... This arose some pronunciation diffuculties especially for the non-Arabs.

The lack of diacritics was solved in Kūfah by Abu al-'Aswad al-Du'aly (d. 69 A.H/866 A.D.) who inserted red dots as diacritical standing for short vowels: a dot above the letter for the «fatḥa» (a), another below the letter for the «kasra» (e), one more in front of the letter for the «ḍamma» (o), and two more dots above each other for the «tanwin» (Pls. 1811, 1812). There are some Moṣḥafs written according to the system of Abu al-Aswad al-Du'aly (Pls. 1801 - 1807).

The differentiation of the similar letters was established in the reign of al-Hajjāj ben Yūsuf al-Thaqafy, the ruler of Iraq (75 - 95 A.H. / 694 - 713 A.D.) when Naṣr ben ᶜAsim (d. 89 A.H. / 707 A.D.) and Yaḥya ben Yᶜamur (d. 90 A.H. / 707 A.D.) differentiated between the similar letters by means of very thin and short strokes in the same colour of the script: a stroke below the «ba'» (b), two strokes above the «ta'» (t), three stokes above the «tha'» (th), etc. Several specimens of Muṣḥafs written according to the previous systems are kept at Libraries and Museums in various countries (Pls. 1801 - 1814).

(*) A Seminar on Qur'anic Script in Baghdad in 1991.

of the Renaissance because David was considered as a symbol of liberty and freedom. Besides the «David» of Verrocchio, there are those of Donatello and Michelangelo. Verrocchio's David is realistic with elaborate details, rather personal, and less heroic. It reveals great knowledge of anatomy. It is clear that the position of muscles and veins was observed accurately. At the same time pattern was not neglected. It is interesting to notice that Verrocchio introduced some ornament on David's garment, consisting of meaningless Arabic writing in Naskhi characters. The introduction of Arabic inscriptive patterns on bronze David might also have been an influence of Arabic writing on Islamic metal objects which were famous in Italy at that time.

Arena Chapel al Padua. They consist of 38 scenes depicting the life of the Virgin Mary and the life of Jesus. These pictures represent Giotto's mature style. They are characterized by a majestic simplicity of design and form, a dramatic expression of human feeling, and emphasis on weight, volume and depth, and a grasp of the essentials of character. Althought Giotto reduced his design and figures alike to fundamentals, and simplified his line and subordinated it to other things, yet he insisted on decorating some of the clothes of the imporant persons in his pictures with patterns evolved of Arabic letters. (Pls. 1584, 1585). The fact that the clothes of the persons in the paintings were decorated with Arabic letters indicates that Islamic textiles bearing Arabic inscriptive patterns were in vogue in Italy at that time.

Fra Filippo Lippi (c. 1406 - 1469) was brought up to become a Carmelite monk but he threw off the habit of a monk when he was seventeen. As a matter of fact his paintings reveal no devotional spirit. He was more excited by the visible world than by the invisible. However, his work was so charming that Michelangelo admired it. Although he was not a great innovator, he was able to assimilate and use the artistic knowledge that had been accumulated in his day.

His picture, (Coronation of the Virgin) in Florence (1441 - 1447) is characterized by the freshness and perfect harmony of its colours, as well as a wonderful grace in the work as a whole. According to Vasari, the artist was reminded to do his best in depicting the hands, since they had been badly represented in many of his older works. Vasari told us that, ever after, Fra Filippo Lippi tried to hide the hands of the persons he depicted. Nevertheless, what interests us here is that the sash held by one of the hands and the border of the sleeve of another hand contain patterns of Arabic letters (Pls. 1591, 1592). Fra Filippo Lippi use of patterns of Arabic letters may confirm Vasari's statement about the painter's stay as a captive in Islamic lands for eighteen months. Vasari states that he was restored to liberty after he had drawn a portrait of his master in Moorish garments.(1)

Andrea del Verrocchio (c. 1435 - 1488) was a versatile artist. Although he was famous principally as a sculptor he was at the same time a painter, a carver of wood, a goldsmith, an architect and a musician. He had a leading workshop in Florence, in which Leonardo da Vinci learnt art under his supervision.

His bronze statue of David (Pls. 1055, 1056) ascertained the master's skill in casting in bronze. This theme was popular in Florence at the time

(1) Betty Burroughs, Vasari's Lives of the Artists. London 1960, p. 109.

many other Siculo-Arabic objects carry Arabic inscriptions (Pls. 709, 710).

Another means of introduction of Arabic inscriptive patterns into Italy was the trade between Islamic countries and Italian city-states. Italian merchants used to transport Islamic merchandise from the East to the West. This merchandise included silk textiles, brass objects inlaid with silver, carved ivories ceramics and other things, many of which were decorated, as usual, with Arabic inscriptions. Because of their beauty and good technique, Islamic objects won great fame in Italy, so that Italian artists did their best to imitate their style. Thus they became acquainted with Arabic inscriptive patterns and consequently used them in their own works. (Pls. 800 - 803, 985 - 961, 1100, 1101, 1184, 1259)

Moreover, Italian artists became familiar with Arabic letters through the relation between the city-states of Italy and the Ottoman in Constantinople. Missions of various sorts were sent to each other. Artists were invited from either side to serve the rulers. For example, Gentile Bellini of Venice was sent in 1479 to the court of Muhammand II in Constantinople, where he painted some pictures, one of which is the famous portrait of the Sultan in the National Gallery of London (Pls. 1598, 1599).

In addition to these means of transference of Arabic inscriptive patterns to Italy there were other channels through which Islamic art, including Arabic writing, passed to Europe in general, such as pilgrimage of Europeans to the Holy Land in Palestine, the flourishing Arabic culture and civilization of Islamic Spain and the Crusades.

Thus many Italian artists of the Renaissance knew Arabic inscriptive patterns and used them in their works of art both in the field of painting and sculpture. Of these artists were Giotto, Fra Filippo Lippi and Verrochio, to mention only few names. Here we shall illustrate some examples of their works, that bear patterns of Arabic letters.

Giotto di Bandone (c. 1266 - 1334) was one of the greatest pioneers of Renaissance art. He is consideredad a great innovator in painting and at the same time the author of the Florentine school. He rediscovered the art of creating the illusion of depth on a flat surface, which had been forgotten for about a thousand years. This enabled him to change the whole conception of painting. He tried to depict the real person, the natural human feeling and the correct gesture and movement. Giotto's fame spread all over Italy and he was invited by Italian rulers in order to work for them. He was very popular among the Florentines who were interested in his life and told ancedotes about his skill and wit.

Giotto's greatest undertaking was the series of forescoes in the

Arabic Letters in the Art of the Renaissance in Italy(*)

Arabic letters played an important part in Islamic art. From the very begining Islamic objects and works of art, were usually decorated with Arabic inscriptions of native or historical character. However, the writings were sometimes meaningless, and thus their rôle was purely decorative. In fact, Arabic letters are suitable for decorative ends. Islamic artists noticed this fact and made use of it by developing the letters into various patterns.

Arabic characters are genenrally divided into two main kinds: angular writing which became known as Kufic and cursive writing which was named Naskhi. Each of these two writings was divided, in turn, into various other kinds, and at the same time was submitted to many ornaments. Sometimes the letters were decorated with floral or geometrical patterns. Sometimes they were shaped in the form of animated beings: humans, animals and birds. As a matter of fact decorative forms of Arabic characters seem endless.

The use of Arabic letters as decorative patterns was not confined to the Ismalic world. They were also used by non-Islamic artists who were fascinated by their decorative value. Some of these artists belonged to Italy at the time of the Renaissance.

Italian artists got in touch with decorative Arabic letters through various ways.

Perhaps Sicily was of great importance in that matter. It formed with south Italy one state that has been ruled and inhabited by the Arabs until the eleventh century, where Islamic culture existed and even flourished during the supremacy of the Normans and the rule of Frederick II in the thirteenth century. Thus it is natural that Arabic culture passed to Italy through Sicily. The ceiling of the Cappalla Palatina at Palermo in Sicily, built by Roger II in the Twelfth century and restored by his successors, has been decorated with pictures framed by bands of Arabic writing. Besides,

(*) Minbar Al-Islam, vol. III - No. 3, July 1963, Safar 1383.

building similar to the Dome of the Rock.

The Influence of Gentile Bellini's Oriental studies can also be traced in the work of non-Venetian painters. Perhaps the best example is Pinturicchio (1454 - 1513), (Pls. 1601, 1602) an Umbrian painter, working mainly in Perujia, Rome and Siena. He introducd in his murals - at the Appartmento Borgia in Rome and at the Piccolomini Library in the Cathedral of Siena-Orienteal figures, which have been connected with Gentile's Oriental drawings. For example, the crouching figure in Pinturicchio's «Martyrdom of St. Sebastin» at the Appartmento Borgia has been identified with the drawing of an Oreintal seated, at the British Museum, mentioned above (Pl.1595), although the figures appear in reverse. It has been suggested that some artist, working with Pinturicchio in Rome, might have carried with him Venetian drawings which Pinturicchio used.

Moreover, Gentile's Oriental drawings had an influence outside Italy. Albrecht Dürer (1471 - 1528), a German artist, (Pls. 1239, 1240) was familiar with these drawings. It is suggested that he might have seen them during his visit to venice, and that he might have carried a record of them away with his notes. It is known that he copied a drawing which Gentile used in his «Procession in S. Mark's Square.» It is also known that he copied Gentile's Oriental models in his etchings and drawings.

Traces of Gentile's studies in Constantinople are also found in wood-cut book illustrations, such as the illustrations of Breydenbach's «Cruise to the Holy Land,» which in its time was a very popular book. Its illustrator, Erhard Reeuwich, from Utrecht, undoubtedly depended in some of his drawings on Gentile's Oriental studies[1].

As a matter of fact, Oriental types, which frequently appeared in Italian and Northern productions during the transition period from the 15th to the 16th century, may be traced back to Gentile's Oriental studies at the Muslim Court of Sultan Muhammad the Conqueror.

(1) Hans Tietze and E. Tietze-Courat, «The Drawings of the Venetian painters in the 15th and 16th Centuries, (PP. 61-73, 94-104).

Venetian merchants in his country. Venice decided to send an ambassador to Egypt so that he might negotiate for their release, and chose for that job Domenico Trevisano, who went to Egypt accompanied by his sons and others. One of his companions was Zaccaria Pagani, who left us a description of this mission.

It was wrongly believed that the picture represents an interview between a Venetian mission and Muhammad II of Constantinople but M. Schefer has pointed out the right event which the picture represents, namely the interview between Domenico Trevisano and Qansuh el-Ghury in Cairo, in 1512. Thus it could not be by Gentile Bellini, who died in 1507. However, it clearly belonged to his school.

The Picture contains Oriental features, such as Mamluk Minarets, crenellated walls, Egyptian domes, in addition to Islamic types and costumes. The introduction of familiar animals in the picture such as a stag, a deer, a monkey and kneeling camels, endows the picture with an Oriental atmosphere. It is quite evident that the painter of this picture had made use of Gentile's Islamic studies.

Thus, Gentile's studies were not only a store for his own later use, but were also made use of by his followers.

At the Uffizi in Florence, there is a drawing of «the Presentation of the Virgin» (Pl. 1593), rightly attributed to the Shop of Gentile Bellini. In its lower left corner is a picture of a Turk, undoubtedly based on Bellini's Oriental studies.

Again, Mansueti (1470 - 1530), a Venetian follower of Gentile Bellini, depended very much on his master's models, and introduced identical figures and features in his pictures. For example, his drawing of three standing Orientals with high head-gears - at the Royal Library at Windsor (Pl.1606) - may be traced to Gentile bellini's studies in the East.

Girolamo da Santacroce (active 1503 - 1556), another follower of Gentile Bellini, plundered his master's priceless studies from nature of the Oriental people. On Gentile's death, he eagerly snatched at his master's models for the Oriental figures in the background of his paintings

Vittore Carpaccio (1455 - 1526) (Pls. 1603 - 1605) a Venetian painter of some originality, also borrowed many Oriental features from Gentile's pictures, such as the latter's «Adoration of the Magi» - at the National Gallery of London. In Carpaccio's painting, «the Preaching of St. Etienne at Jerusalem» (Pl. 1605) - at the Louvre - there are many features which remind us of Gentile's Islamic studies. It is noticeable that Carpaccio, introduced in his picture, besides the Oriental types and costumes, some Islamic domes and minarets, together with a

ure, designs for definite purposes and patterns. At first they were separate drawings; then they were collected in two volumes. The other volume is now in the British Museum, in London.

Not only did Gentile Belline leave European drawings in Constantinople but he also took with him to his native Venice some Oriental drawings which he had made at the Turkish court, and which had an influence on European painting, especially that of Venice. According to Angiolello's «Historia Turchesca dal 1429 a 1513,» Sultan Muhammad II ordered Gentile Bellini, during his stay at constantinople, to make portraits of many persons. We are also informed that he drew Oriental costumes.

Some of Bellini's Oriental drawings came down to us. At the British Museum, there are two companion drawings of an Oriental man and woman (Pls. 1595, 1596) almost universally ascribed to Gentile. They reveal first hand information about the Orient, which was given to his painter. It has also been noted that they contain the short and parallel hatchings, which are characteristic of the Venetian and the Umbrian school of the second half of the 15th century. The drawing of the woman has an inscription, in late 15th century fashion indicating colours in Venetian dialect.

Gentile's Oriental studies from nature became a store for his later use, and can be traced in his work. In painting his picture «the Adoration of the Magi» - at the National Gallery, London (3098)- he undoubtedly depended on these studies in depicting the Oriental figures, costumes and animals appearing in the picture. Again, in «the Preaching of St. Mark in Alexandria» (Pl. 1594) - at the Brera in Milan - which was begun by him in 1504 and completed by his brother Giovanni, he introduced some Oriental architectural features, types, costumes and animals. Among the Oriental architectural features, that rightly attract our attention in this painting, are the pictures of an Ancient Egyptian oblisk and a minaret.. This minaret reminds us of the minaret of the Ibn Tülün Mosque, in Cairo. (Pl.111), since its stairs are on the outside.

It seems that Gentile Bellini was familiar with Egypt. In addition to the introduction of some Egyptian monuments in his paintings, he was approached, in 1493, by Francesco Gonzaga, who wanted to obtain from him a view of Cairo. Again a view of Cairo appears in a picture which had been at first attributed to him, namely «the Reception of an Ambassador of Venice in Cairo» - at the Louvre (Pl. 1600) brought to France by Raphael Trichet of Fresne. It represents a diplomatic mission, which took palce in 1511. Having discovered treacherous messages sent to Venice, the Egyptian Sultan, Qansuh el-Ghury arrested the Consuls of Venice at Alexandria and Damasucs, together with the

GENTILE BELLINI'S ISLAMIC STUDIES IN EUROPEAN PAINTING[*]

After the painter Gentile Bellini (1429 - 1507) has spent about one year (1479 - 1480) at Constantinople, enjoying the hospitality of Sultan Muhammad the Conqueror, he returned to his native Venice.

The repercussions of Gentile's mission to Constantinople on Islamic painting are still a matter of difference among writers. While some overestimate its influences on Turkish painting, other reduce them to the minimum. For example, Dr. F. R. Martin, in his book «**The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 19th Century**», goes as far as to call Gentile Bellini the father of the Turkish miniature painting[1]. On the other hand, Emel Esin, a modern Turkish writer, in her book «**Turkish Miniature Painting, Art Treasures of Asia**», states explicitly that European painting, at the time of Gentile's visit to Istanbul, failed to have any impression on Turkish art.

However, Gentile's artistic activity in Constantinople is significant, especially in the field of drawing. First of all, he brought with him to the court of Muhammad II a volume of drawings which he presented or sold to the Sultan. This volume was removed from the library of the Seraglio in 1677. It is quite certain that it was afterwards carried to Europe, since it has been identified with the so-called sketch book of Jacopo Bellini in the Louvre, which was purchased in 1884 from Marquis de Sabran Polevés in whose castle, near Bordeaux, it was discovered and which according to the tradition of the family, had been brought from Constantinople by some ancestor.

This volume, in fact, is one of two sketch books which belonged to Gentile's father, Jacopo Bellini, and which undoubtedly contain, besides the drawings of the father, additional drawings by his two sons, Gentile and Giovanni, as well as by other assistants. The drawings were made as illustrations of theoretical artistic poblems, studies from nat-

(*) Minbar Al-Islam, vol. IV - No. 2, November 1964, Rajab 1384.

(1) Vol. I, p. 92.

not lacking in European artistic influence. It was painted according to Italian fifteenth century style in regard to its profile, realism, roundness and expression, as well as the folds of the sleeves and the turban. These features undoubtedly played their part in developing European influence in Islamic painting. Such pictures were so desirable in the East that they were copied by Muslim artists, who tried to keep up with European traditions, in the original picutres. In the Freer Gallery of Art, Washington, D.C., there is a copy of our portrait of the Oriental Painter, believed to be made by the great Persian painter Bihzad (1450 - 1536) (Pl. 1446). In the copy, the Oriental accent is more evident although the Persian artist tried to imitate the original literally[1].

Thus, it is clear from this example that Gentile Bellini's visit to the East resulted in an exchange of Islamic and European artistic influences.

(1) F.R. Martin, The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century London, 1912, Vol. I, P.92.

painted a portrait of Sultan Muhammad II, (Pls 1598, 1599) which was so exactly like him that it was considered a miracle. Thanks to Gentile, the likeness of that great Sultan, who conquered the Byzantines in Constantinople, has been kept for us. The portrait was bought by Britain at Venice, in October 1865. It Hangs now at the National Gallery in London (No. 3099). However, X-ray examination has proved that it had been repainted. It shows a bearded man with his head and shoulders nearly in profile, wearing a white turban with a red crown and a red robe with a collar of brown fur. In the foreground there is a white marble ledge, on which an embroidery of pearls and other jewels, are laid on a gold ground. On right and left there are black panels with half-effaced Latin words, among which may be read the name of the Sultan Muhammad, the name of the painter Gentile Bellini and the date of the work, i.e. the 25th of November 1480[1].

Gentile's visit to Constantinople seems to have been a success for both the painter and the State. After staying for about a year at the Ottoman Court, Gentile returned to Venice with a letter of recommendation from the Sultan to the Senate of Venice, together with precious presents and the title of Bey.

Among the gifts, the Sultan gave him a valuable gold chain, which was placed around his neck. On his return he was received by almost the entire city with great joy, and the Signoria granted him a good yearly pension.

From the artistic point of view, Gentile's visit had a twofold result, as it led to an exchange of artistic influences between the Islamic world and Europe. Here is an example of this exchange of infleunces. In the Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, Massachusetts, there is a portrait of an Oriental painter, (Pl. 1597) which was certainly painted by Gentile Bellini during his stay in the East. In it may be preceived a mixture of European and Islamic artistic influences. On the one hand, the Islamic features are quite evident in the picture. They can be noticed both in the small plants in the background and in the Oriental posture of the Persian painter. Almost the same posture, together with similar features, can be seen in a picture of a scribe from a manuscript of «the Epistles of the Sincere Brethren» (Rasail Ikhwan as-Safa), dated 686 A.H. (1287) in the Library of Süleymaniye Mosque, Istanbul (Pl. 1365)[2]. As a matter of fact the Islamic characteristics are so predominant in the picture that it might have been a European imitation of an Islamic Persian miniature.

On the other hand, the picture is

(1) Catalogue of the National Gallery, Eighty-Sixth Edition, 1929, p.15.

(2) Richard Ettinghausen, Arab Painting, Skira, 1962, p. 101.

as a means of propaganda, several portraits by Gentile Bellini's younger brother, Giovanni, were taken to Turkey by an ambassador, as presents fot the Grand Turk. The Sultan admired them very much, and asked the Venetian Government to send him the artist who could paint such wonderful portraits.

Concerning the Senate's choice of Gentile to go to Constantinople, instead of his brother Giovanni, there are various opinions. Vasari, the author of the Biographies of the most eminent Architects, Painters and Sculptors of Italy, says that the Senate considered that Giovannoi could not endure the fatigue of the journey because of his age; also he was fully employed in the Hall of the Grand Council. But some moderen writers suggest that Giovanni, the better artist, was so indispensable that they could not let him go away(1).

However, both explanations seem unsatisfactory. First of all, Gentile, was the elder brother, and thus was the weaker of the two. Again he was the better painter, at least from the official point of view. It was Gentile who had been appointed to execute the new paintings in the Sala del Maggior Consiglio, in the Ducal Palace. It was he also who supervised the artistic activities in the Ducal Palace, assisted by Giovanni and other artisrs; Giovanni was appointed to Gentile's job only during the latter's absence. Moreover, Gentile was the man in charge of the decorations, painted for the Scuole of San Marco and San Giovanni Evangelista; other members of his family worked under his supervision.

Contrary to both sugggestions, it seems that Gentile was chosen to go to Constantinople because he was the most suitable person for the job. Being the official painter of the Republic of Venice, he was the proper person for such half artistic and half dipomatic mission. While Giovanni's paintings were deeply inspired by a religious feeling, and were almost exclusively about religious subjects which might not be agreable to a non-Christian country, Gentile adhered to the secular kind of painting, which was acceptable in a Muslim court.

Whatever the case might be, Gentile sailed to Constantinople, accompanied by two assistants, and taking with him some Italian pictures. He was well received in the Ottoman Court. During his stay in Constantinople, he was treated very kindly. He executed some paintings and drawings which the Sultan admired very much. Vasari tells us that the Sultan believed that Gentile had a divine spirit at his service, otherwise he could not perform such realistic portraits.

In Constantinople, Gentile

(1) Betty Burroughs, Vasari's Lives of the Artists, London, 1956, pp. 130 - 135.

GENTILE BELLINI AT AN ISLAMIC COURT I(*)

The visit of the Venetian painter, gentile Bellini (1429 - 1507), to Constantinople was of special significance both in the art of the Renaissance and in that of Islam.

Gentile Bellini came from a family of artists. His father Jacopo Bellini, his younger brother Giovanni Bellini and his brother-in-law Andrea Mantegna were all painters. Also, he was called Gentile after the name of the painter Gentile da Fabriano, who has been his godfather, as well as his father's master. It has always been assumed that he was trained in painting under the supervision of his father although no exact information about his artistic education has been handed down to us. After his father's death, he inherited his work-shop, and continued to work in it. He was also influenced by his brother-in-law Mantegna.

Gentile Bellini was highly esteemed by the State. In 1469, the Emperor awarded him the title of Comes Palatinus, and in 1474 he became the official painter of the Republic of Venice.

In 1479, the Sultan Muhammad II of Constantinople asked the Senate of Venice to send him a good portrait painter, and Gentile Bellini was chosen for that mission(1).

Venice, at that time, was a city-state, rightly considered the «Queen of the Adriatic» and the «jewel casket of the world». It was the market-place of both, Europe and the East, and had a fabulous career of commerce and luxury(2).

As Venice depended very much for its trade on Muslim countries in the Mediteranean, it had to be on good terms with the Ottoman Empire, wich was then the rising power in that area, and seemed to dominate it, especially after conquering Constantinople, thus holding the centre of the international scene. As a token of friendship, and probably

(*) Minbar Al-Islam, vol. IV - No. 1, July 1964, Safar 1384.

(1) Hans Ticstze and E. Tietze-Conrat, The Drawings of the Venetian Painters in the 15th ahd 16th Centuries, New York, 1944, pp. 61-68.

(2) Regina Shoolman and Charles E. Slatkin, the Enjoymentof Art in America, 1942, p. 305.

A Portrait of a Woman, dated about 1415 in the Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington (Pl.1587): This charmaing profile of an elegant lady was of great influence on Italian portraiture in the fifteenth century, and thus is an evidence of the effect of the International Style on the art of the Renaissance. The broad and probably shaven forehead was a sign of beauty and nobility according to the fashion of the period. The precious blue dress, in French style, is decorated with golden embroidery consisting of floral patterns which are, in fact, typical Islamic patterns. Again the wonderful head-dress could be an evolution from the Oriental turban.

A Fragment from a Polyptych with Scenes from the life of St. John the Baptist, in the Musée des Arts Décoratifs in Paris, attributed to the atelier of Luis Borrassa (Pl.1589): This painter was a pioneer of the International Style in Catalonia. He was summoned in 1388 to Barcelona where he settled until his death soon after 1421. The scence represents the finale of St. John's life on earth. It is reminiscent of banquets held at the Spanish court at the time. What interests us here is that Herod's costume is embroidered wih floral patterns reflecting Islamic taste. Moreover, the geometrical composition of the floor and the lobed arches above were borrowed from Islamic art.

A detail form a Fresco of the Journey of the Magi, painted about 1420 in the Church of San Petronio at Bologna (Pl.1586): It is the work of Giovanni da Modena, an Emilian Painter, active in the first half of the fifteenth century. The picture is a mixture of realistic observation and conventional forms. It is characterized by the decorative arrangement of rich colours and powerful lines. The subject is handled with originality and enlivened by amusing descriptive touches taken from life. The Oriental influence is apparent in depicting camels with their long necks and naturalistic movements. Camels were a popular theme in Islamic art, especially in the Arab school of painting. (Pls. 1341, 1342, 1344).

THE LEGACY OF ISLAMIC ART IN THE INTERNATIONAL STYLE II(*)

The International Style, or the International Gothic, is a kind of painting which appeared towards the end of the middle Ages and, at the same time, can be considered as an introductory phase in the art of the Renaissance. It arose and Flourished in the vorious courts all over Europe, whence it attained its aristocratic sense which is apparent in depicting fair knights, elegant ladies in precious costumes and magnificent architecture. It expresses a secular character that differs widely from the religious spirit of the Middle Ages. Its paintings contain natural details, such as animals and plants, studied with realistic observation, yet painted in a decorative manner. These paintings are, in fact, a wonderful orchestration of rich colours and melodious lines.

It has been proved in my last article that the essential features of this International Style were, undoubtedly, a legacy of Islamic art. Moreover, its paintings are distinguished by some details which prove its affinity with the paintings of Islam. Here are some examples revealing Islamic artistic influences.

A Scene from a Novel, on a piece of tapestry: in the Musée des Arts Décoratifs in Paris, produced probably at Arras about 1420 (Pl. 804). Its texture is of silk and gold interwoven with wool. In spite of the bloody conflicts in France at the time, the scene is full of amiability, gentleness and beauty. It takes place in colourful landscape with flowery trees and walled palace in the backgorund. Here is a motif typical of the Islamic Timurid School of Painting: that is furnishing the ground with small plants both represented and arranged in a decorative manner. One can notice the same characteristic together with other similarities in the Islamic miniature showing Humayun in her balcony looking at Humay on horseback, from khwaju Kirmani's Khamsa, in the British museum, painted by Junayd Naqqash in 1397 (Pls 1430, 1431)

(*) Minbar Al-Islam, vol. III - No. 3, April 1963, Dhul- Qi'dah 1382.

Magi» of 1423, by Gentile da Fabriano in the Uffizzi at Florence (Pl.1590). It is quite evident, here that the sash of the groom contains Arabic Naskhi letters arranged in a decorative way and at the same time forming meaningless words. The important part played by Arabic letters in European art, in general, has been actually, explained by many European writers such as Spencer Smith, Willemin, Longprier, Louis Courajod, G. Soulier, A.H. Christie, Thomas Arnold and others.

Finally, we may touch on secularization in the International Gothic and its relation with Islamic art. Secularization of art was, in fact, one of the aspects of shaking off the fetters of the church in the later Middle Ages. However, spread of the principle of secularization in Europe was due, in a way, to Islamic and Arabic culture in the Kingdom of Sicily during the reign of Frederick II.(1).

Thus we can conclude that the International Gothic style owed very much to Islamic art, both in form and in subject.

(1) Hassan Elbasha, A Forgotten islamic Influence in the Art of the Renaissance Minbar Al-Islam, vol. II, No. 2, 1962, pp. 74 - 81..

shown in the act of hunting wild animals with arrows and spears or following their traces by the help of dogs smelling their way. Such scenes usually decorated manuscripts which can be called hunting manuscripts, such as the «Livre de Chasse» of Gaston Phébus (ca. 1400) in the Bibliothèque Nationale in Paris. Some beautiful hunting scenes are represented in one of the most famous manuscripts decorated in the International Style, i.e. the «Très Riches Heures» illustrated in 1416 by Pol de Limbourg and his brother Jan for the Duke of Berry in true Burgundian manner.

Again, in these landscapes of hunting scenes, Islamic influences are quite evident to the extent that some of them were copied from Islamic manuscripts such as Moamin of Falconry[1].

However, Islamic art and traditions influenced the International Gothic paintings through the introduction of Oriental details.

First of all, the International artists made use of Islamic floral motifs, which were used mostly as embroidery for the attire of the aristocracy represented. Such ornaments can be seen in the water colour drawing of the «Portrait of Louis II of Anjou» of about, 1412 in the Bibliothèque Nationale in Paris (Pl. 1588) in the «Portrait of a Woman» of about 1415 in the Mellon Collection in the National Gallery of Art in Washington (Pl. 1587) and in «Herod's Feast,» (Pl. 1589) perhaps from the atelier of Louis Borrassa, a fragment of a polyptych with scenes from «the Life of St. John the Baptist», in the Musée des Arts Decoratifs in Paris, to mention only few examples. It is well known that the style of Islamic textiles with Oriental ornaments was in vogue in Europe at that time. (Pls 802, 803).

Moreover, the artists of the International Gothic introduced in their pictures animals from the East. Camels, for example, are found in the fresco of the «Journey of the Magi» of about 1420, in the Church of San Petronio in Bologna, by Giovanni Da Modena. These camels, which are correctly depicted, must have been studied by the artist in their native land or copied from an Oriental picture. The Islamic pictures containing figures of camels are numerous. Besides, there are some camels among the frescoes on the ceiling of the Cappella Palatina in Palermo, made according to Islamic style in the time of Roger II.

Another Islamic motif of decoration used in the International style was Arabic writing, which was used for mere decorative purpose, since the Arabic words represented have no meaning at all. An unquestionable example of using Arabic letters in International Gothic painting can be seen in the «Adoration of the

(1) Kenneth Clarck, Landscape into Art, p. 27.

ope, the Italian traders with the East or the Crusaders returning to Europe.

Moreover, Islamic mural painting was transferred to Sicily, where it manifested itself in the ceiling frescoes and the wall mosaics of the Cappella Palatina at Palermo, made at the time of Roger II (Pls 709 - 719)

As a matter of fact, the International Gothic landscapes have much in common with Islamic landscapes. The picture «Scene from a Novel» (Pl. 804) for instance, revealed an Islamic characteristic, well-known in the Timurid School of Islamic painting, i.e. covering the foreground of the picture with herbs both depicted and arranged in a purely decorative way (Pls. 1425 - 1427) Again, Pisanello's «Vision of the Knight» looks more like an Oriental carpet or miniature than like a fifteenth century painting[1].

The themes of the International landscapes, in themselves, reveal an islamic influence. The International Gothic artists showed their love of landscapes in depicting two subjects: gardens and hunting scenes, both of which could be an outcome of Islamic art and culture.

The Gardens of the International Gothic are orchards or «Walled encolsures» containing grassy lands with trees, flowers, animals and birds, and meant to represent paradise. Examples of such flowery orchards are Stefano da Zevio's «Madonna in the Rose Garden» of the early fifteenth century, in the Museo di Castelvecchio in Verona, and the «Garden of Paradise» of about 1420, by the Master of the Middle Rhine, in the Staedelsches Institute at Frankfort.

Now, paradise is the Persian for a «Walled enclosure», and an European writer maintained that the peculiar value set on gardens in the later Middle Ages is a legacy of the Crusades. He mentioned, in support of his opinion, that the idea of a flowery meadow cut off from the wold of fierce accidents, where love, human and divine , could find fulfilment, appears in Provençal poetry at the same time as other gitfs from the East. He adds that in the most magic of all gardens, that which is the setting of the Romance of the Rose, we are told that the trees were brought from the land of the Saracens.[2]

Hunting scenes form the second chief subject of International Gothic lanscapes. Hunting was often the favourable sport of high classes. The elegant hunters were sometimes depicted during their journey to their sport in the woods, riding their fine horses, accompanied by their retinue and followed by trained dogs and hawks. Other times, they might be

(1) F.M. Godfrey, Early Italian Painting, p. 45. See p. 69.

(2) Kenneth Clark, Landscape into Art, p. 20.

depicting nature. They painted landscapes with delight and pleasure, and filled their picutres with natural elements, such as animals of various kinds and different movements, and such as many sorts of trees, flowers ans fruits, all of which were painted and arranged with a decorative sense and delicacy. It is most probable that these landscape pictures were an outcome of the desire to escape from the turmoil of real life, the intrigues of the courts and the hardship of wars into nature in order to enjoy its peace and beauty or even to unite with it. The same feeling is found in some of the literature of the period.

One of the beautiful landscapes of the International Style is the charming Pisanello's «Vision of the Knight», a panel in the National Gallery in London, which the artist filled with pictures of various animals and birds, closely observed after nature. All elements were scattered everywhere over the surface of the picture, making a glorious pattern without regard for space.

Now, since landscape painting was against the medieval traditions, the International landscape artists must, then, have been inspired by another source. We may assume that the source of inspiration was the Islamic art. Landscape painting was an essential theme in Islamic painting. This is due, partly, to Islamic teachings. As Muslims were prohibited from shaping God as an idol, they became cautious of representing living beings lest these should be considered idols in course of time. Thus Islamic artists found an outlet in depicting landscapes, in which art they reached a very high standard, especially in the field of miniature painting. Examples of landscape painting in Islam go back to the early eighth century A.D., from which time we have the so-called «Barada Panel» in the Umayyad Mosque in Damascus (Pls. 495 - 501). As to miniatures; many illuminated manuscripts of the fourteenth and early fifteenth centuries, with exquisite landscapes, are still existing, such as «Manafi^{c} Al Hayawan» of about 1300 in the Morgan Library in New York (Pls. 1374 - 1378), the so-called «Demotte Shahnama» of about 1340 in various collections (Pls. 1394 - 1400) «Kirmanit's Khamsa» of 1396 (Pl. 1430) in the British Museum and «Kalila wa Dimna» of about 1410 in the Gulistan in Teheran (Pls. 1425, 1427). Some of the Islamic landscape miniatures are even void of figures of humans and animals, such as some miniatures in a manuscript of Rashid as-Din's «Jami^{c}at-Tawarikh» of 1314 in the Royal Asiatic Society (Pls 1380, 1381) in London and in another of an «Anthology» dated 1399, in the Museum of Turkish and Islamic Art in Istanbul (Pls. 1434 - 1436)

Some of such Islamic miniatures, undoubtedly, found their way to Europe through the Moors in Spain, the Ottoman Turks in Eastern Eur-

The Legacy of Islamic art in the International Style I(*)

Towards the end of the fourteenth century appeared in Europe a style of painting which has been known as the International Gothic Style (Pls. 1586 - 1590). It has also been called the Court Art as it arose and flourished in the courts of rulers, especially Philip, Duke of Burgundy, Jan, Duke of Berry and Louis II of Anjou. Once it came into being, it appealed to various nations and thus spread all over Europe. By way of Verona it entered Italy where its most famous representatives were the two great artists: Gentile Da Fabriano (Pl. 1590) (ca. 1370 - 1427) and Antonio Pisano, commonly known as Pisanello (1395 - ca. 1455). However, this style remained the mode in the courts of Europe for more than thirty years.

The rise of this style was due to various circumslances, but its essential features were,. in fact, the legacy of Islamic art.

This international Gothic had its own characteristics, which differed from those of the art, of the Middle Ages and, at the same time, did not accord with the teachings of the medieval church. Its early products were of religious subjects, such as the works of Melchior Broederlam, a native of Ypres appointed «painter and valet de chambre» to Duke Philip the Bold, yet it showed clear tendencies towards nature, luxury and secularization. It is well known that these tendencies were considered irreligious by the church. For example, St. Anselm, one of the religious Christian writers in the Middle Ages maintained that things were harmful in proportion to the number of senses which they delighted; and thus it was dangerous, in his opinion, to enjoy nature by being in a landscape with flowers which pleased the senses of sight and smell; with birds to delight the sense of hearing; and with fruit to satisfy the taste.

Obviously the artists of the International Style did not pay any attention to such traditions. Their disaccord with medieval teachings manifested itself, in one way, in

(1) Minbar Al-Islam, vol. III - No. 1, 1963, Shaban 1382.

Sources:

Aga-Oglu, Preliminary notes on some Persian illustrated Mss. in the Topkapu Sarayi Müzest. Ars Islamica, vol. 1. P.183.

Arnold, The Islamic Book.

", Painting in Islam.

Binyon, Persian Miniature Painting.

Blochet, Musulman Painting.

Cohn, Chinese Painting.

Eustache de Lorey, Le bestiaire de l'Escurial, Gazette des Beaux Arts, 1935, 14, P.228.

", Peinture Musulmane ou Peinture Iranienne, Revue des Arts Asiatiques, vol. 12, 1938, P.20.

Kühnel, Miniaturemalerei im Islamischen Kunst.

Pope, A Survey of Persian art.

Stckoukine, les Manuscripts illustrés Musulmans de la Bibliothèque du caire, Gazette de Beaux Arts, 1935, 13. P.138.

", La peinture Iranienne.

Duraihim al-Mausili)[1], in which the Chinese principles are introduced with subtlety and skill. Related to this bestiary in skill and probably surpasses it in the aesthetic value is the Shahnamah, in Demotte Col., containing 55 pictures[2] (Pls. 1399 - 1401). It shows further step or even the last step in the assimilation of Chinese influence during the Mongol reign. As a matter of fact, the Far Eastern characteristics are numerous in the illustrations of this Shahnamah, e.g. clouds, horses, head dresses, treatment of trees, depicting of flowers[3], mountains, the dragon, the folds of drapery, the horse[4], the impressionistic way of representing the clouds, the contrast between black and white and the painting of three flying birds[5] etc. are Chinese features[6]. Yet all these features are assimilated to the Iranian art. In fact, there are some pictures which are entirely alien to the Chinese art although they are full of Chinese features[7].

Conclusion:

The Chinese influence passed roughly through three different stages. The Islamic artist began with borrowing some details. Then the details increased until the Islamic pictures became close imitations to Chinese art. At last the stage of assimilation started when the Islamic artist undersrood the principles of the Far Eastern art, felt his own personality and tried to submit what he learned to his own traditions.

It is also noticed that the introduction of the Far Eastern influence may be due to the place itself. While the artists at the Mongol courts produced some art which is suitable to the Mongol rulers, those who were living in rather isolated places continued the Iranian traditions with very little foreign influences. A comparison between the geographical and historical situation of Shiraz and Tabriz could explain the difference of tendencies between the miniatures of the Shahnamah of 1330 and those of Jami^c^ at-Tawarukh made at Rashidiyyah (Rab^c^ Rashidi).

Abbreviations:

Binyon: Binyon, Persian Miniature painting.

Blochet: Musulman Painting.

Cohn: Cohn, Chinese Painting.

Islamic Book: Arnold, the Islamic Book.

Kühnel: Miniaturmalerei im islamischen Kunst.

Survey: Pope, A survey of Persian Art.

(1) Gazette des Beaux Arts, 1935, 14, P. 235 - 238.
(2) Binyon, Pl. 24 A, 25, 26, 27.; Survey, Pls 835 - 840.
(3) Survey, Pl. 835 B.
(4) Survey, Pl. 839.
(5) Binyon, Pl. 26 A.
(6) cf. Cohn Pl. 20 - 21, 49.
(7) Survey, Pl. 839.

be the starting point of the following developement in the Timurid period. There is no wonder that the Far Eastern influence is assimilated and submitted to the Iranian painting for the first time in the illustration of the Shahnamah which contains Iranian history and national feeling. We do not deny that in this group we shall notice the use of Chinese features, but the point is that these features are assimilated to the Iranian tradition and used according to the general Islamic art.

The earliest dated Shahnamah, at Topkapu Saray (Pl. 1385), with 89 paintings, is a good example of this kind of assimilation(1). In this Shahnamah we find the Chinese details such as mountains, clouds, features, costumes, flowers and phenix assimilated in the Iranian traditions. In one of these miniatures(2), the mountains are influenced by the Chinese painting but they are depicted with the utmost simplification in the Islamic manner. The picture is altogether animated by the expression of movement and life, yet it is not alien to the Islamic traditions. The landscape is not going far to the background but is shown as a curtain behind the historical scene. Bahram was on his camel with Azada behind him. He wanted to shaw her his skill in shooting by fixing the deer's foot to its ear with his arrow. When Azada told him that everything can be obtained by training he became angry and pushed her onto the ground. Around this dated Shahnamah we can gather some other illustrated Shahnamahs, which although are undated, they are similar in style and general tendency, They differ, however, in stylistic skill and aesthetic value (Pls. 1386, 1387, 1390).

Another example, in which the Chinese influence is more evident and less assimilated is the Shahnamah of detached leaves mainly Chester Beaty Col., London and Ajit Jhose, Bombay(3). A similar Shahnamah is that in the freer Art Gallery(4).

The Shahnamah, in Schulz Col., Leipzig, which contains leaves detached from the manuscript without colophon(5), shows a further step in the assimilation, although some Far Eastern elements are quite evident, such as figures wilh Mongol head dresses. The background, the Landscape and the disposition of figures are, however, assimilated to the Islamic art.

There is a Bestiary in the Escurial, dated 1354 (Manafi^c al-Hayawan, by Ali ibn Mohammad ibn al-

(1) Binyon, 15 - 17.
(2) Binyon, 15.
(3) Survey, Pl. 831C., Binyon, Pl. 14.
(4) Survey, Pl. 830 A.B.
(5) Survey, Pl. 832 A.E.

Seljuq[1] representation of the the sun. The angel in the same picture is said to be an imitation of Chinese representation. The picture of the whole is almost entirely Chinese[2].

Even some miniatures are characterized by the imitation of Chinese painting without a sincere attempt to consolidate the Far Eastern principles with the Islamic traditions. Of this group are paintings in Divan of Mu^cizzi, in the India office dated 1314[3] and a set of miniatures made for a manuscript of Kalilah wa-Dimnah and collected in an album for Shah Tahmasp, in the University Library, Istanbul (Formerly Yildiz)[4] (Pls 1420 - 1422). The stylistic difference is greatly clarified by a comparison between these miniatures and other miniatures[5] of the same book in Naṣr Allah's Persian version of Kalilah wa Dimnah of XIII cent, and a scene of the fight of the lion and the bull in a third Kalilah wa Dimnah, Arabic version, copied by Muhammad Ibn Ahmad dated 1354 with 76 miniatures[6], where, we notice the absolute absence of any Chinese influence and the faithful continuation of the Arabic traditions with a marked tendency towards the decorative disposition; the ground is indicated by a strip of grass with two stylized trees, the animals are flying in the air without even any connection with the ground. Sometimes, the painting is actually a continuation of the pre - Mongol traditions with the addition of some details such as the flowers and the illusion of stability. One of the miniatures is entirely different in spirit and style[7]. It has assimilated Chinese principles to Islamic art. Nevertheless it is not chinese in feeling. Jami^c at-Tawarikh, dated 1317 at the Topkapu Saray Library (Persian) (Pl. 1382) (First vol. dated 1314) (Pls. 1380, 1381) 2nd vol. name of Shah Rukh repainted in the Timurid period) belongs to the same group[8].

In the illustrated manuscripts of the Shahnamah (Pls 1385 - 1401), the situation, however, is rather different. Here we see the Islamic Persian artists returning to their own traditions after the assimilation of the Far Eastern principles. It seems that they have already reached the stage of understanding the Far Eastern art and assimilating it into their own. They are no more slavish imitators of the Chinese features. Both details and principles are submitted to the Iranian taste and attitudes. In fact this kind of assimilated art will

(1) Blochet, Pl. 51; cf. Cohn, Pl. 117. 118.
(2) Islamic book, Pl. 42.
(3) Survey, Pls. 843 - 4.
(4) Survey, Pl. 844.
(5) Binyon, Pl. III B.
(6) Survey, Pl. 844.
(7) Ars Islamica vol. I, 1934, P. 183.

The introduction of the Chinese folds of drapery can be noticed in some paintings[1]. Here we see folds of drapery used in a curved and decorative manner as means of articulating the body (Pl. 1378). The same purpose seems to be attained in Chinese art[2].

The use of folds in such way seems to interest the Islamic artist very much as he applies a similar method sometimes for the representation of animals and landscapes[3], for the same manuscript where the parallel curved folds articulate the elephants' bodies[4], and the tree is articulated in the same way (Pl. 1378).

In the second group, the Islamic artists seem to be very much interested in the Chinese painting to such an extent that they almost imitated it. The evolution to this stage can be suggested that the introduction of details led to the transference of a part of the picture then to the imitation of the whole picture and thus almost confining to the Chinese tradition without the least adherence to the Islamic tradition (Pl. 1378).

Illustrated Manuscripts[5] of Al-Athar al-Baqiyah of al-Bairuni copied in 707 (Pl. 1379) is perhaps a typical example of painting the greatest part of the picture in the Chinese manner. Here the Abbasid features are reduced to a minimum. In some of the picutres, the Seljuq figures are set in an imitation of a Far Eastern atmosphere. The division of the picture into a foreground and a background[6], the suggestion of depth by the depicting of planes, the introduction of the stylized clouds as well as the impressionistic manner of drawing are almost imitations of Chinese painting.

In Jami^{c} at-tawarikh of Rashid ad-Din, Arabic Varsion[7], we find closer imitation to Far Eastern paintings and a close imitation to the Chinese representation of water[8] (Pls. 1380, 1381) . In one of the miniatures we see Mongol horses, features, armours and Chinese treatment of the Rocks. In another miniature, we notice the imitation of Chinese representation of the mountains[9]. Here the Chinese ink technique is used to enhance the contrast between light and shade. The sun in some pictures is Chinese feature different from the

(1) See Survey, Pl. 820 B and cf. Cohn, Pls. 29, 30.
(2) cf. Cohn, Pl. 17 and P. 49.
(3) e.g. Survey, Pl. 820 A.
(4) Blochet, Musulman Painting, Pl. 53 (J'ami^{c} at-Tawarikh 1306 - 14. Edin. Univ.
(5) Islamic Book. Pls 36 - 39; Binyon, Pl. 15; survey, Pl. 823 A.B.
(6) cf. Cohn, Pl. 91.
(7) Painting in Islam, Pls. 19, 20, 23, 24 b, 26, 53.; Islamic book, Pl. 41; Binyon, Pls. 18 - 22, 23; blochet, Pls. 53 - 58, 48 - 52; Survey, Pl. 827 A.B., 828 A.B.; Kühnel, Pls 23 - 24.
(8) cf. Cohn, Pl. 117.
(9) cf. Cohn, Pl. 57.
(10) Blochet, Pl. 48;cf. Cohn, Pl. 120.

The Far Eastern Influence on Islamic Painting before the Timurid Invasion(*)

The influence of the Far Eastern painting is manifest in Islamic illuminated manuscripts before Timur in various forms and different degrees. There are, however, some manuscripts which do not show any such influence whatever. These are usually attributed to the Mesopotamian school before the Mongol invasion and to the Mamluk period in the 14th century on account of the absence of the Mongol influences. On the other hand, the manuscripts that show the Far Eastern influence could be divided roughly to three groups according to their reaction to that influence.

In the first group: we find the miniatures that stylistically continue the pre-Mongol traditions of the Abbasid painting with the addition of some details from the Far Eastern paintings. Here the reaction to the Chinese influence is confined only to the introduction of some features limited to the depicting of Chinese clouds, costumes, features, etc. This stage can be seen in a group of pictures in Kitab «Manafic al Hayawan» of Ibn Bakhtayshuc, Morgan, New York (Pls 1374 - 1378), translated from Arabic to Persian at the order of Ghazan Khan (1295 - 1304) dated 129?. The illustrations of this manuscript show various stages of reaction to the Far Eastern influences. They are thought to belong to different periods. The earliest of these groups show the introduction of Chinese details into the Abbasid pictures (Pls. 1374 - 1376). Even in this group the details differ in their quantity and importance.

Some of the pictures belong(1) stylistically to the Abbasid traditions in the representation of the trees with birds, in the depicting of the animals as well as in the decorative disposition of the various features. Yet we are able perhaps to identify the Far Eastern influence in the painting of the somewhat natural herbs represented with Chinese impressionistic strokes(2).

(*) A Seminar at the Courtauld Institute, London University, 1950.

(1) Survey, vol. III, Pl. 819 B.

(2) cf. «Cohn Pl. 69.» In some pictures of this manuscript the details have been increased. The introduction of the Chinese clouds and the attempt to divide the landscape into two planes (Pls 1377, 1378).

Herat miniature painting in the 15th century[1]. An example of the miniatures of this Shahnama is the picture of the Simurgh restoring Zāl to his father Sām[2] (Pl. 1412). Here the movement and the psychological effect are attained. Beside the perfect handling of the natural details, the expression of feelings and the attempt of characterization, there is skill in using colours. The use of a tonal system and its effect is quite successful.

Closely related in style to this Shahnama are some miniatures from a Shahnama[3] formerly in Schultz Collection. In these miniatures is an expression of landscape of mood together with mystery and magic[4]. (Pl.1415).

Thus, starting in the beginning of the 14th century with diversity of aims and different styles, the Persian miniature painting, as revealed in the illustrations of the Shahnamas, attained in the 15th century a unified style and unrivalled individuality.

Sources:

Binyon, Persian Miniature Painting (Abbr. Binyon).

Blochet, Musulman Painting (Abbr. Blochet).

Dimand, A Handbook of Muhamamadan Art.

Pope, A Seurvey of Persian art (Abbr. Survey).

Wilkinson, the Shahnma of Firdowsi.

(1) Survey, Pls 875,6; Binyon, no. 67, Pl. 58, Wilkinson, the Shahnama of Firdousi.

(2) Survey. Pl. 876.

(3) This Shahnama is probably dated a little after the Shahnama of the son of Shah Rukh.

(4) e.g. Survey, Pl. 881.

ing had attained its own personality from Persian traditions and other conditions. The Timurids, as the invading dynasty, had practically nothing essential to convey to the well established style of miniature painting. All that they could produce was perfection of style keeping to the same lines. That is what is noticed in the development of miniature painting in the 15th century in Persia, especially in Herat which became Husayn Bayqara's residence (1469 - 1506 A.D.) and a flourishing centre of Islamic learning and art.

In the Gulistan Museum, Teheran, is a magnificent illustrated Shahnama, copied in Herat by Jaᶜ-far Baysunquri in 1429 for the Library of Baysunqur ibn Shah Rukh(1) (Pls 1409 - 1411). The illustrations of this Shahnama are perfect continuation to the Shiraz Shahnama of c. 1420 (Oxford). Beside the increasing number of elements, they are finely depicted. Architectural decorations play a prominent part, yet without the least attempt to show an impression of depth or perspective. Movement is expressed and feeling is shown, yet without losing the decorative sense or spoiling the joyful refined manner. Moreover they show reality of the incident.

Comparing an illustration from the Shiraz Shahnama of 1370(2) with another from the Herat Shahnama(3), it is evident that both reveal similar essential characteristics, but differ only in the refinement and mastery. Both illustrations are similar in flatness, in the decorative elements, in depicting the human beings as a part of a whole, in the interest in the surroundings as well as in man, and in the painting of natural details. But, in the Herat miniature, the decoration has become finer, more elaborate and is better handled. These are evident for instance in the decoration of the floor and the architecture. Moreover, here is more particularity in handling the details. The Herat miniature shows extreme subtlety in the treatment.

In the later shahnamas, there are continuation of the above mentioned characteristics with a tendency towards the increasing expression of movement and characterization of the human beings. To attain movement and expression of men's feelings with their psychological moods on a flat decorative picture is certainly ingenious. This aim was attained in the paintings of Behzad, who was able to differentiate between types (Pls. 1441 - 1458).

In the Royal Asiatic society, London, is an illustrated Shahnama(4) showing the characteristics of

(1) Binyon, no. 49, Pls. 44 - 50; Survey, Pls. 869 - 74.

(2) Binyon, Pl. 38.

(3) Survey, Pl. 870.

(4) It was made for the son of Shah Rukh who died in Herat in 1445 A.D.

til it almost disappears[1] (Pls. 1404 - 1418).

Since the foreground is extending and the background is vanishing, the picture is gradually losing the impression of depth and gaining an end until it becomes as flat as a hanging curtain, a carpet or a piece of tapestry. The following step was naturally to arrange the various elements of the picture on this flat surface as clearly and harmoniously as possible. Thus the interest in nature coincides with the decorative tendency which is in turn in accordance with Islamc traditions and religious teachings which hate the similitude and realistic representation. So by then, Persian painting has attained an individuality derived from its own traditions, religion, literature and history, and stregnthened by the outside influences.

It has been mentioned that the miniatures of the Shahnama dated 1370 (Pl.1404) reveal the so-called Timurid qualities. Closely related to this shahnama of Shiraz are other dated Shahnamas which can be safely attributed to the same place of origin on account of style similarity, keeping in mind the difference in time.

The earliest of these Shahnamas is dated 1393[2] (Pl. 1405), the second is dated (1397)[3] (Pl. 1406) and the third was written for Ibrahim Sultan ibn Shah Rukh who was governor of Fars from 1414 to 1435[4] (Pls. 1407, 1408). All these shahnamas belong to the same school of miniature painting and follow the same stylistic traditions.

The characteristics observed towards the end of the 14th century and the beginning of the 15th century were enlarged and developed in the same direction. The development may be followed in Herat during the 15th century owing to its favourable circumstances. By the beginning of the 15th century, the whole Persia surrendered to Timur who held his court at Samarqand. During the 15th century, the Timurid dynasty ruled Persia with the exception of Tabriz which was reigned by the Jalayrs (1358 - 1411 A.D.), the Turkmans of the Black Sheep (1378 - 1469 A.D.) and the Turkmans of the White Sheep (1378 - 1502). The Timurid rulers were in general great patrons of art, particularly shah Rukh (1404 - 47), Ulugh Bey (1447 - 52), Abu Saᶜid (1452 - 67) and Husayn Bayqara (1469 - 1506). Therefore, during the 15th cent. the whole Persia was unified under one rule, and there were a fusion of different influences and a similarity of cultural lives all over the country. It has been mentioned above that Persian paint-

(1) cf. Survey, Pl. 839 (from the Demotte Shahnama of c. 1350 A.D.) with Ars Islamica, I (from the Shahnama dated 1370 A.D.) and Survey, Pl. 873.

(2) It is in the Egyptian Library, Binyon, no. 32, Pl. 30.

(3) It is in the British Museum, Binyon, no. 33. Pl. 31.

(4) It is in the Bodleian Library, Oxford, Binyon, no. 46. Pls 38 - 40.

its beauty, combined with the flattening of the surface plane, the refinement in depicting the various details and the representation of the pleasures of life are the main characteristics of the so-called Timurid painting.

One of the important characteristics of the miniatures of the above mentioned Shahnama and certainly of the so-called Tinurid style is the increasing interest in nature and its beauty. Before, the interest of the painter was wholly in man and his work, actions and passions. Thus human beings always occupied most of the picture and usually revealed psychological and passionate feelings. Other elements in the picture were centred on man. But now, man is a part of a whole. He is still important and his life and deeds are the subject of the picture, but he has become only one of the elements that form the picture. He no longer occupies the largest space. He is handled as a natural element and for the attainment of a decorative effect. This development from the interest in man to the interest in man and his beautiful and natural surroundings has its parallels in the various schools of European painting especially in the evolution of lanscape painting.

This development of painting in Iran was but natural. In Iran and particularly in Shiraz, this development probably had its roots in Persian literature. Towards the end of the 14th century, there flourished in Shiraz the most famous of all Persian lyric poets, Hafiz who held the professorship at the Madrasa in Shiraz until his death in 1389 A.D. In 1368-9 (i.e. two years before the date of the above mentioned Shahnama) Hafiz published his «diwan», for which he was celebrated throughout the Persian speaking world. His poems mainly describe the beauty of nature, particularly in spring, echo the yearning of the nightingale, glorify the youth and wine. Affected by these poems the so-called Timurid painting becomes much more sensuous and enjoyable than the Mongol painting of the 14th century and tends towards refinement, delicacy and bright colours.

The technical differences between the Mongol and the so-called Timurid styles can be explained as follows: The Mongol picture usually consists of a foreground and a back ground with a gulf or gap in between, most probably as a result of Chinese influences brought by the Mongols. Human beings are the most important and are usually painted on a very large scale on the foreground which is usually a strip of land divided into two planes or more, while the background gives the impression of endless extent. As the interest is directed to the man together with his surroundings, the artist has to increase the space of the foreground to contain as many as possible of the natural surroundings, and thus gradually the background decreases un-

Ardashir and his Wife[1]: (Pl.1395)

Here, the Chinese influence almost disappears, yet it is still visible in the attempt of representing depth. On the other hand, human beings become somewhat smaller and no longer occupy most of the picture. The interest in architecture, i.e. in the surroundings, has attracted the attention of the artist. Walls, doors, windows, balconies are decorated with beautiful floral and geometric patterns.

Although these miniatures are not dated and their place of origin is unknown, they may belong to the beginning of the second half of the 14th century on account of their assimilation of the two currents of painting in the first half of the century and their tendency towards the so-called Timurid characteristics which appeared for the first time in about 1370 A.D. (Pl.1404). The mastery of design and handling suggests that these miniatures were made by a great artist for a rich patron and in a flourishing centre. They are usually ascribed to Tabriz.

It has been mentioned above that in the miniatures of the Demotte Shahnama the foreground sometimes extends so largely that it squashes the backgrownd to the top of the picutre and thus getting a step further towards the flattening of the picture plane[2]. This tendency is evident in the miniatures of the next dated Shahnama in the Topcapu Sarai Library (Pl. 1404) painted in Shiraz in 1370 -1[3] A.D. Here the so-called Timurid characteristics clearly appear[4]. The analysis of the pictures of this Shahnama may clarify these characteristics. It is noticed that the foreground has been extended to cover the background, which becomes subsidiary and almost vanishes. The foreground becomes the actual component of the picture which is almost flat and without any impression of depth. Flowers and reeds are arranged in an entirely decorative manner. The animals as well as the human beings are also arranged in a decorative way. Now, man occupies a small part in the picture and no longer most of it. The illustrator begins to direct his interest to the surroundings. For example, horses are elegantly depicted. The scene does not reveal any severe passion even if the subject of the picture is killing. The spectator may be aroused by the calm elegant horses, a simple tree with beautiful flowers, handsome drapery and finally by flowers and reeds which decorate the surface of the picture. This interest in nature and

(1) Survey, Pl. 836 B.

(2) e.g. Binyon, Pl. 26 A.

(3) Ars Islamica, I, P. 197, figs, 4 - 7.

(4) Notice that this Shahnama had been illustrated more than 20 years before the arrival of Timur in Shiraz, i.e during the reign of the Muzaffarids.

1370-1 A.D. (Pl.1404). It was copied in Shiraz. Since the above mentioned Shahnamas were almost certainly illustrated in Shiraz, this last one of 1370-1 is of marked importance as it shows a quite different style, i.e. the so-called Timurid style in comparison with the previous so-called Mongol style belonging to the same town, i.e. Shiraz.

Before discussing the Timurid style, it would be convenient to refer to the greatest illustrated Shahnama of the Mongol period, namely the Demotte Shahnama[1] (Pls. 1394 - 1401), which shows a transition from the Mongol to the Timurid style. The colophon of this Shahnama is missing. There is no mentioning of its date or its place of origin. Its miniatures are usually of the full width of the page. In general, the miniatures show a tendency towards readjusting the principles of Chinese art to the traditional Persian conception. They reveal a decorative sense, flattening and limiting the picture to ends, minimizing the background, narrowing the gulf between, together with an interest in the surroundings of man and the refinement of representation and details. As a matter of fact the attainment of prefection on these lines is the main function of the so-called Timurid painting. It is probable that the analysis of the following miniatures of this Shahnama may clarify these general qualities.

Bahram killing the dragon[2]: (Pl.1399)

On the one hand the picture is in keeping with the Chinese principles in the division into a foreground and a background, and in the depiction of Chinese details such as the mountains, the dragon etc... On the other hand it goes a step further towards the Iranian personality in narrowing the gulf between the foreground and the background and in the attempt to confine the picutre to limits.

The funeral of Isfandiar[3]: (Pl.1401)

Here the Chinese influence is evident in the impressionistic technique of painting the hair, the representation of some details such as the three flying birds and the clouds. But the Persian Islamic personality is even much more represented here than in the previous picture. The foreground has been widened until it squashes the back ground to a small strip at the top of the picture. The picture plane has been flattened and the illustration of depth has been minimized. The figures, although very dramatically painted, have been placed in an unhidden symmetrical and decorative way.

(1) Binyon, no. 29. Pls 10,24, 27; Survey, Pls 835 - 40 (Probably also Pls 841, 842).
(2) Survey, Pl. 839.
(3) Binyon, Pl. 26A.; Dimand, A Handbook of Muhammadan Art, 1947, fig.16.

strated in the capital Shiraz (Pls 1391 - 1394). Besides, the nature of the Shahnama itself as an inspiration for the Iranians suggests its popularity in this rather national district, from which came Sa^cdi the national poet.

There are some dated illustrated copies of the Shahnama which can be safely ascribed to Shiraz on account of the study of their style. The earliest dated surviving illustrated Shahnama (1330/1 A.D.) is that in the Top Kapu Sarai Library, Istanbul[(1)] (Pl. 1385). Another, similar to the previous one and dated 1333 A.D. is at Leningrad. A third example consists of some leaves scattered in various collections. One of them formerly in the collection of Henry Vever of Paris, contains an inscription which indicates, as mentioned above, that the manuscript was copied in 1340/1 A.D. for the Vizier of Fars[(2)] (Pl.1395).

The following undated illustrated copies of the Shahnama most probably belong to Shiraz and have the same previous dates on account of the stylistic similarity:

1 - Miniatures in Chester Beatty Collection[(3)] (Pl. 1386).
2 - Miniatures in Freer Gallery of Art, Washington[(4)] (Pls 1387, 1388).
3 - Miniatures of Schultz Collection (now at private Collection in New York)[(5)] (Pl. 1390).

If we compare between these illustrated Shahnamas, we can hardly find great stylistic differences[(6)]. All of them have many features in common. Most of them belong to the group of manucript illustration with red background which shows a continuance to the Iranian tradition[(7)]. They are painted in black outline on red or ochre backgrounds with very little additional colour, with the palette being limited to blue, red, olive, green, lilac, ochre and gold. These miniatures are based on the Iranian style developed under the Seljuqs and known to us, especially, through the polychrome pottery of Rayy (Pl. 857). Beside their conservative traditional manner, they reveal a sketchy technique, rather empty background, simple representation and rather low aesthetic value. Although these miniatures show some Chinese features, they preserved the main characteristics of the traditional Iranian painting.

The next dated illustrated Shahnama is at the Topkapu Saray of

(1) Binyon, No. 23, Pls. 15 - 17.
(2) Binyon, no, 24; Survey, Pls. 833 - 4; Blockel, P. 10.
(3) Binyon, no. 19; Pl. 14; Survey, Pl. 831c.
(4) Survey, Pls. 830 A,B,C.
(5) Survey, Pl. 832.
(6) e.g., cf. Binyon, Pl XV B (from the Shahnama at Topkapu Sarai Library, dated 1330 - 1) with Survey, Pl. 834 A (from the Shahnama of Shiraz dated 1340 - 1); Survey, Pls. 831 and 833; 832 B and 834 B, (Pls 1391 - 1400).
(7) e.g. Illustrated manuscript of Kalila wa Dimna (Pl. 1419).

1. In Iraq and Adharbayjan, i.e. Bagdad and Tabriz:
a) Jalayrs up to the year 1411 A.D.
b) Turkmans of the Black Sheep (780 - 872 H./1318 - 1469 A.D.)
c) Turkmans of the White Sheep (780 - 893H./1378 - 1502 A.D.)
2. In Persia: Timurids (1369 - 1500 A.D.)

An outline of the history of the three prominent towns in Persia, i.e. Tabriz, Shiraz and Herat, will probably be of some use:

Tabriz:

- 1358 A.D. under the Il-Khans.
- 1358 - 1411 A.D. under the Jalayrs with some interruption during the invasion of Timur.
- 1411 - 1500 A.D. under the Turkmans of the Black Sheep and the Turkmans of the White Sheep.

Shiraz:

- 1353 A.D. under the Il-Khans.
- 1353 - 1393 A. D. under the Muzaffarids.
- 1393 - 1500 A.D. under the Timurids.

Herat:

- 1381 A.D. under Kart Maliks
- 1381 - 1500 A.D. under the Timurids.

Thus it is noticed that Fars and its capital Shiraz were ruled by almost non-Mongolian governors during the 14th century. It was no wonder then, that during the Mongol tempests, Persian literature found refuge in the province of Fars. The poet Sa^c^di (1253 - 1291 A.D.) wrote in his native city Shiraz, his two chief works of a moralizing nature, the Gulistan (the Rose Garden) characterized by a combination of verse and prose, and the Bustan (the Pleasure Garden), entirely in verse. The Gulistan is regarded by Persians as the classic expression of an aspect of the national character.

It is quite in accordance with these circumsrances that the earliest illustrated copies of the Shahnama are attributed to Shiraz. It is noticed that these copies show a continuance to the Seljuq style of Iran with the least adherence to Chinese influences predominant in the Mongol centres and clearly represented in the illustrated copies of Jami^c^ at-Tawarikh of Rashid ed-Din (Pls 1380 - 1384) made at Rab^c^i Rashidi and dated in 1307 A.D.(1) and 1314(2) (Pls. 1380, 1381). Moreover, one of these shahnamas, formerly in the Collection of Henry Vever of Paris (Pl. 1395), contains an inscription which indicates, that the manuscript was copied in 1340 - 1 A.D. for the Library of al-Hassan Qawam ad-Dawla wad-Din Vizier of Fars, and so this Shahnama was most probably illu-

(1) A Survey of Persian Art, Pl. 827.

(2) Binyon, no. 24; Survey, Pls. 833 - 5; Blochet, Pl. 10.

The Development of Miniature Painting in Persia during the 14th and 15th centuries as found in the Illustrations of the Manuscripts of the Shahnama(*)

The Shahnama (the Book of Kings), completed by Firdawsi in 1010 A.D. for Sultan Mahmud of Ghazna is based partly on history and partly on ancient legends of Iran, and always served as an inspiration for the Iranians. In it, the Persian epic style almost reaches the summit of its perfection. Many copies of the Shahnama have been illustrated with pictures representing the anecdotes and events recorded in the book. These illustrated manuscripts of the Shahnama (Pls 1385 - 1418) cover the period from the 14th century onwards, and thus they help in studying the development of Persian miniature painting during these periods.

A study of the historical situation in different parts of Persia at that time helps in following the development of miniature painting as found in the illustrations of the manuscripts of the Shahnama. From the first half of the 13th cent., Persia was ruled by the Khans, i.e. the descendents of the Mongols. In the 14th cent., however, the Mongol dominion ended and was followed by the following rules:

1. The jalayrs in Iraq and Adharbayjan, i.e. Bagdad and Tabriz (736 - 827 H./1336 - 1411 A.D.).
2. The Muzaffarids in more Eastern provinces, i.e. Isfahan and Shiraz (713 - 789 H./1313 - 1393).
3. Khurasan in the North-East was divided between the Sarbadarids and the Kart Maliks of Herat who held Herat up to the year 783 H. (1381 A.D.) when it was conquered by Timur.

Towards the end of the 14th cent. Persia was conquered by Timur who established the Timurid dynasty. Timur began his invasion in 1384 A.D., held his court in Samarqand and died in 1405 A.D. The time of Timur was a time of turmoil, but soon after came rather peaceful years.

During the 15th cent., the following dynasties came into power:

(*) A Seminar at the Courtauld Institute, London University, 1950

References:

Abbreviations:

1) Arnold: Arnold, the Islamic book.
2) Ars: Buchtahl, Hellenistic Miniatures in early Islamic Manuscripts, Ars Islamica, VII, 1940.
3) Les Arts de l'Iran: Les Arts de l'Iran, l'ancienne Perse et Bagdad, Paris 1938, Bibliotheque Nationale.
4) Art Quarterly: Spring Valentiner, The front relief in Medieval Art, The Art Quarterly, II, 1939, P. 155.
5) Kühnel: Ernst Kühnel, Miniatur Malerei im Islamischen Kunst, 1922.
6) Pantheon: Ernst Kühnel, Die Bagdader Malerschule auf der Ausstellung Iranischer Kunst in Paris 1938, Pantheon, XXIII, 1939, 6 Heft-Juni, P. 203.
7) Vienna Yahrbuch: Yahrbuch der Kunsthistorischen sammlungen in Wien, Neue Folge. Band XI. (1937).
8) Walters: Buchtahl, Early Islamic Miniatures from Baghdad, The Journal of the Walters Art Gallery, 1942.

Sources:

Illuminated manuscripts of Hariri Maqamas in the British Museum

a) or 1200.

b) add 22, 114.

c) add 1293

d) or 9718

1) Arnold, the Islamic Book.
2) ----, painting in Islam.
3) Les Arts de l'Iran, l'ancienne Perse et Bagdad, Paris 1938, Bibl. Nat.
4) Buchtahl, Early Islamic Miniatures from Bagdad, P.19. The Journal of the Walters Art Gallery, 1942.
5) Hellenitic Miniatures in early Islamic Manuscripts, Ars Islamica, VII (1940).
6) Supplementary Notes to K. Holter's Check List of Islamic illuminated manuscripts before A.D. 1350. Ars Islamica, VII, (1941). Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, Band XI (1937) P.l.
7) Kühnel (E), Die Bagdader Malerschule auf der Ausstellung Iranischer Kunst in Paris 1938, Pantheon, 1939.6 Heft. Juni, P.203.
8) -----, Miniaturmalerei im islamischen Orient, 1922.
9) Sakisian, La Miniature Persane.
10) ----, Persian Miniature Painting.
11) ----, Hariri's Maqamas.
12) Valentiner (S), The Front Relief in Medieval Art, P. 155,The Art Quarterly, II, 1939.

judge sent him a gift.

Abu Zayd and his wife before the judge. Kühnel, Pl. 11, Leningrad, Academy of Sciences, St. Petersbourg.

46th Maqama

Aleppo: Abu Zayd, as a teacher of ten boys, commented to Harith on the profession of the teacher.

1) Abu Zayd as a teacher of ten children. Vienna Yahrbuch, fig. 31, Vienna, Nat. Bibl., A.F.9.
2) Abu Zayd as a teacher, Arnold, Painting in Islam, Pl. XII c, Oxford, Bodl. Libr., Marsh 458,

47th Maqama

Hijr al-Yamama: Abu Zayd adopted the craft of a barber-cum-leech (bleeder) and refused to bleed a boy, who was actually his son-because of his poverty and asked the anlookers to pay for the boy and to help him too. When he had the money he shared it with his son and went away without bleeding him.

1) The barber's shop. Ars, fig. 8, Paris, Bibl. Nat., arabe 6094.
2) Abu Zayd as Bleeder. Pantheon, P. 205a, Paris, Bibl. Nat., arabe 5847.
3) The bleeder (Pl. 1350). Kühnel, Pl. 10, Leningrad, Academy of Sciences, St. Petersbourg.
4) The bleeder. London, Br. Mus., or 1200.
5) The bleeder, London, Br. Mus., or 9718.

48th Maqama,

Basra, Haram: Abu Zayd, in one of the mosques of Bani Haram, heard someone declaring that he had made a sin and wanted to know how to purge it. Abu Zayd stood up and suggested that the sinner could give him some money for setting his daughter free from slavery.

Abu Zayd preaching in Najran (Pl. 1334). Paris, Bibl. Nat. arabe 6094.

49th Maqama,

Abu Zayd, becoming old, advised his son that the best means to be rich and happy is to be a beggar and a vagabond.

Abu Zayd advises his son. London, Br. Mus., or 1200.

50th Maqama,

Basra: Abu Zayd preached in the mosque and repented. He led in Saruj, his town, a life of repentance and prayers. He envited Harith to his house and gave him food. After praying, he slept but only for a while, then went to the mosque where he led the praying people and preached to them with wet eyes. When Harith was leaving he asked Abu Zahd to advise him. Abu Zayd Said: «Always remember death».

1) Abu Zayd bidding farewell to friends. Ars, fig. 1, Paris, Bibl. Nat., arabe 6094.
2) Abu Zayd preaching. Paris, Bibl. Nat. arabe. 6094.

42nd Maqama,

Najran: Abu Zayd defied some people to solve some difficult puzzles. As they were not able to solve the puzzles, Abu Zayd promised to solve them in the morning on condition that they gave him some money in return. He got the money and departed without solving the puzzles.

43rd Maqama,

Bakr: Harith found Abu Zayd sleeping beside his camel on a hill. They went on together, Abu Zayd on his good healthy camel and Harith on his tired weak camel. Abu Zayd told Harith that he had lost his camel and when he heard a man calling that he had found (an able carrier) he thought that the man meant that he had found his camel and took him to the judge. Then the man said that he had found only shoes. The judge identified the shoes as his. Finally Abu Zayd's camel was found. Abu Zayd and Harith entered a village. Abu Zayd took Harith's sword and went away.

1) Abu Zayd and Harith on the backs of their camels. Blochet, Les Enlumineures... Pl. II b, Paris, Bibl. Nat. arabe 3929.
2) Al-Harith finding Abu Zayd asleep beside his camel. Art Quarterly, II (1939), fig. 7, p.162, Paris, Bibl. Nat., arabe 5847.
3) Harith finding Abu Zayd sleeping at night beside his camel, Vienna Yahrbuch, fig. 27, Vienna, Nat. Bibl., A.F.9.
4) Abu Zayd and Harith near a village (Pl. 1344), Paris, Bibl. Nat. arabe 5847.

44th Maqama,

Harith on his camel, in a cold winter night, was entertained with hospitality and good meal by some people around a fire. Abu Zayd got from the landlord a camel in return for solving some difficult puzzles in the morning; but he fled on back of the camel to Sarūj while the people were asleep.

1) Abu Zayd awake while others are asleep. Vienna Yahrbuch, fig. 29, Vienna, Nat. Bible., A.F.9.
2) Abu Zayd going off while the rest of the guests are falling asleep, Arnold, Painting in Islam, Pl. XII b, Oxford, Bodl, Libr., Marsh 458.
3) Some persons warming themselves round a fire (Nice composition). London, Br. Mus., Add. 22,114.
4) Abu Zayd going off while the rest of the guests are falling asleep. (Pl. 1358), Oxford, Bodl. Libr., Marsh 458.

45th Maqama,

Ramala: Abu Zayd and his wife quarrelled before the judge in order to get some money from him. The judge sent a guard after him, but Abu Zayd refused to return. The

34th Maqama,

Zabid: Abu Zayd, Veiled, sold his son as a slave to Harith for 200 «dirhams» Harith went to the governor who set the boy free.

1) The case of the last shoes (Markū b) (Pl. 1347). Leningrad.

35th Maqama,

Shiraz: Abu Zayd Begged in the club so that he could buy some wine. Literary Assembly in Shiraz, Ars., fig. 43, Paris, Bibl. Nat., arabe 6094.

36th Maqama,

Malatiyya: Abu Zayd joined a party of ten persons drinking wine and conversing about literature. Then he went away.

Abu Zayd joining a party, Vienna Yahrbuch, Pl. V, 4, Vienna, Nat. Bibl. A.F.9.

37th Maqama,

Saᶜda: Abu Zayd quarrelled with his son before the judge in order to get some money from him.

Abu Zayd and his son before the judge, Ars., fig. 22, Paris, Bibl. Nat., arabe 6094.

38th Maqama,

Merv: Abu Zayd before the judge asking for alms.

1) Abu Zayd before the governor of Merv (Pl.1333), Ars, fig.6, Paris, Bibl. Nationale, arabe 6094.
2) Abu Zayd before the governor of Merv. (Pl.1348), Leningrad

39th Maqama,

ᶜUman: Abu Zayd preached on board a ship. He accompanied Harith to an island where he helped the governor's wife into confinement.

1) Boat on the Indian Ocean. Walters, fig. 33, P.34.
2) An Isle in the Indian Ocean (Pl.1343). Walters, fig 38, P.37, Paris, Bibl. Nat. arabe. 5847.
3) Abu Zayd on board a ship, London, Br. Mus., Add. 22,114.
4) A woman in confinement assisted by Talisman, Paris, Bibl. Nat., arabe 5847.
5) Abu Zayd asking to get on board a ship (Pl. 1349). Leningrad, St. Petersbourg.

40th Maqama,

Tabriz: Abu Zayd and his wife pretended to be quarrelling before a miserly judge in order to get some money from him. Although the judge discovered their trick, he was obliged to give them two dinars.

Abu Zayd and his wife going to the judge. Vienna Yahrbuch, Pl. V, 5, Vienna, Nat. Bibl. A.F. 9.

41st Maqama

Tannis: Abu Zayd asked the praying persons to help a poor boy, who was in fact his son. The boy got the money and went home followed by Abu Zayd. Both of them drank some wine:

1) Abu Zayd preaching in the mosque. Ars, fig: 13, Paris, Bibl. Nat., arabe 6094.
2) Abu Zayd preaching in a mosque in Samarqand. (Pl. 1351), London, Brit. Mus.

29th Maqama

Wasit: Harith met Abu Zayd in the inn (Khan). Abu Zayed celebrated Harith's wedding by holding a party, and used the astrolabe to say his wedding speech. Then he gave invited people sleeping sweets, stole their property and fled with his son.

1) Some horsemen. Blochet, Les enlumineures... Pl.XI a, Paris, Bibl. Nat. arabe (Pl. 3929).
2) Wedding feast. Vienna, Yahrbuch, Pl. V, 3,.Vienna, Nat Bibl., A.F.9.

30th Maqama,

Sur (Tyre), Misr: Harith joined some horsemen and went to a wedding of a beggar. He found Abu Zayd celebrating the wedding.

A wedding feast (Pl. 1346), Leningrad.

31st maqama,

Ramla: Harith accompanied some pilgrims and met Abu Zayd walking alone.

1) Abu Zayd addressing pilgrims. Ars, Fig. 3, Paris, Bibl. Nat., arabe 6094.
2) Pilgrims on camels (or Going to a wedding celebration) (Pl. 1341). Kühnel, 13, Paris, Bibl. Nat., arabe 5847.
3) The camel riders meeting Abu Zayd who is going to pilgrimage on foot. Kühnel, Pl. a, Leningrad, Academy of Sciences, St. Petersbourg.
4) Abu Zayd leaving Harith (Pl. 1332) Paris, Bibl. Nat., arabe 3929.

32nd Maqama

Taiba: Abu Zayd, as a jurisprudent (Faqih) was asked to solve some questions. When he did, he was awarded ten she-camels and a woman slave.

1) A sherd of camels (Pl. 1342), Les arts de l'Iran. Pl. IX b, Paris, Bibl. Nat, arabe 5847.
2) Abu Zayd in the character of a jurisprudent answering questions relating to religious law in an Arab encampment, Persian Miniature Painting, Pl. I, Oxford, Bodl. Lib. Marsh. 458.

33rd Maqama,

Taflis: Abu Zayd begged and went away followed by harith who accompanied him for two years.

1) Abu Zayd in the mosque of Taflis. Blochet, Les enlumineures. P,.III a, Paris, Bibl. Nat, arabe 3929.
2) Abu Zayd asking for alms in a mosque, Vienna Yahrbuch, fig. 25, Vienna, Nat. Bibl., A.F.9.

Pantheon, XXIII, 1939,6 Heft-Juni, PP. 203, 205 b, Paris, Bibl. Nat. arabe 3929.

2) Voyage on the river, Kühnel, Pl. 7, Leningrad, Academy of Sciences, St. Petersbourg.
3) Aboard the ship, Vienna, Yahrbuch, fig. 18, Vienna, Nat. Bibl., A.F. 9.
4) Aboard the ship, London, Br. Mus., or 9718,5.
5) A ship sailing from ᶜUman (Pl. 1339), paris, Bibl. Nat., arabe 5847.

23nd Maqama

Bagdad: Before the governor, Abu Zayd pretended to charge his son with plagiarizing his poetry.

Abu Zayd and his son before the governor of Bagdad. Ars, fig. 32, Paris, Bibl. Nat., arabe 6094.

24th Maqama

Qatiᶜ Bagdad: Abu Zayd discussed some grammatical questions with a group of men in a park.

1) A drinking party, Arnold, Painting in Islam, Pl. XII a, Oxford, Bibl. Libr. March 458.
2) A Musical party (Pl. 1356.), Oxford, Bodl. Lib. March 458.

25th Maqama

Karj: Abu Zayd, nude in winter, asked for alms.

1) Abu Zayd Nude, asking alms in winter,

   Vienna, Yahrbunh. Fig. 19., Vienna, Nat. Bibl. A.F. 9.

26th Maqama

Ahwaz: Abu Zayd went to Harith's tent asking for hospitality. He told him his story about the governor who rewarded him for his letter.

1) Harith seeking assistance at the tent of a wealthy traveller whom he discovers to be Abu Zayd, Arnold, Pl. 46 b, Vienna, Nat. Bible., A.F.9.
2) Harith talking with abu Zayd in a tent (Pl. 1355), Vienna, Bibl. Nat., A.F.9.

27th Maqama

Harith lost his camel. He met Abu Zayd who pretended to be asleep. Then Abu Zayd went away leaving Harith alone. Harith found his camel but the thief refused to return it. Abu Zayd threatened the thief that he would kill him with his spear if he did not return the camel to Harith. The thief returned the camel and Abu Zayd apologized to Harith for leaving him

1) The Rest. Kühnel, Pl.8, Leningrad, Academy of Sciences. St. Petersburg.
2) Abu Zayd threatening the thief (Pl. 1357), Oxford, Bodl. Libr. Marsh. 458.

28th Maqama,

Samarqand: Abu Zayd preached on the puplpit (Minbar) and led the prayers. At Night, he drank wine with Harith at home.

3) Abu Zayd and his son asking for food and a camel from pilgrims in a tent, London, Bri Mus, Add. 22, 114.
4) Abu Zayd and his son begging for food and a camel from some pilgrims in their tent, Arnold, The Islamic Book, 46.

15th Maqama:

Abu Zayd solved a puzzle for an old man. He had milk and dates and spent the night at Harith's house.

16th Maqama:

Abu Zayd Asked for alms in the mosque, showed his ability in Arabic language and then went away.

1) Abu Zayd in a mosque, Ars, Fig. 16, Paris, Bibl. Nat., arabe 6094.
2) Abu Zayd in the mosque. Vienna, Yahrbuch, IV, 6, Vienna, Nat. Bibl., A.F. 9.

17thMaqama:

Abu Zayd conversed about literature;

A literature Assembly, Walters, fig. 37, Paris, Bibl. Nat., arabe 5847.

18th Maqama

Sinjar: Abu Zayd was travelling on the back of his camel when he was invited to a party. He said that he did not like the glass because it did not hide secrets. He then told them the story of his slave who was taken by the governor. He was awarded some gifts and went home.

The merchant of Sinjar bidding farewell to the guests he had entertained at a banquet, Arnold, Pl. 46 b, Vienna, Nat. Bibl. A.F.9.

19th Maqama

Nasibin: Being ill, Abu Zayd was visited by his friends, while his son was looking after him.

1) A group of people sitting at an eating table, – Blochet, Les enlumineures des manuscrits orientaux-turcs, arabes, persans de la Bibliothèque Nationale, Pl. II a, Paris, Bible Nat., arabe 3929.
2) Abu Zayd entertaining some friends, Ars, fig. 17, Paris, Bibl. Nat., arabe 6094.
3) Abu Zayd, ill, visited by three of his friends and attended by his son. Kühnel, Pl. 18.
4) Abu Zayd entertaining (Pl.1331), Paris, Bibl. Nat arabe 3920.
5) Abu Zayd ill, visited by three of his friends and attended by his son (Pl. 1354). Vienna, Bibl. Nat, A.F.9.

20th Maqama:

Mayya Fariqin: Abu Zayd asked for a shroud for a dead man.

21st Maqama.

Abu Zayd preached to a governor.

22nd Maqama

Furat: Abu Zayd went aboard a ship.

1) A voyage on the Euphrates,

11th Maqama:

Sava: Abu Zayd preached in the cemetery.

1) Preaching in the cemetery of Sava, Les arts de l'Iran, Pl. X b, Paris, Bible. Nat, arabe 3929.
2) Abu Zayd preaching at a funeral (detail), Ars 14, Paris, Bibl. Nat., arabe 6094.

12th Maqama,

Damascus: Abu Zayd guarded the caravan by means of prayers; then he went to the wine shop of ᶜAna.

1) The wine shop of ᶜAna near Damascus,
   Les arts de l'Iran, Pl. VII a,
   Paris, Bibl. Nat., arabe 5847.
2) Abu Zayd in the wine-shop, Vienna Yahrbuch, fig 13, Vienna, bibl-Nat., A.F9.
3) Abu Zayd guarding the caravan by means of prayers, London, br. Mus., or 1200.
4) Abu Zayd in the wine-shop, London, Br. Mus. , Add. 22, 114.
5) Abu Zayd guarding the carvan, Arnold, The Islamic Book, 45.

13th Maqama:

Abu Zayd asked for alms disguising as an old woman with two starving children. He was followed by Harith who peeped at Abu Zayd through a chink in the door while he was taking off his womanly dress.

1) Abu Zayd disguising as a woman beggar with two children, Pantheon, 204, b, Paris, Bibl. Nat. arabe 6094.
2) Abu Zayd asking for alms in the disguise of an old waman with two starving children, Arnold, Pl. 45b, Vienna Nat. Bibl., A.F.9.
3) Abu Zayd and Harith, Vienna, Yahrbuch, fig. 14, Vienna, Nat. Bibl, A.F.9
4) Abu Zayd lying down and reciting verses glorifying his own cunning while Harith is peeping through a chink in the door. Persian Miniature Painting, Pl. II b, Oxford, Bodl. Libr. Marsh 458.
5) Harith peeps at Abu Zayd while the latter is taking off his womanly dress, - London, Br. Mus. or. 1200.
6) Harith peeps while the woman is taking off her clothes, London, Brit, Mus., or 9718,

14th Maqama,

Mecca: Abu Zayd and his son begged for food and a camel from some pilgrims in their tent.

1) Abu Zayd and his son asking for food from some pilgrims in their tent, Vienna, Yahrbuch, fg. 15, Vienna, Nat. Bibl., A.F.9.
2) Abu Zayd and his son asking some pilgrims in a tent for food and a camel, Persian Miniature Painting, Pl. II a, Oxford Bodl. Libr. Marsh 458.

dotted and undotted. He was asked to serve the governor but he refused and departed.

1) A literary Assembly, Vienna Yahrbuch, Pl. IV, 3, Vienna, Nat. Bibl., A.F. 9.

7th Maqama:

Abu Zayd pretended to be blind and was led by his wife who distributed letters of begging in the mosque, then he had a meal with Harith.

1) Banner carriers (Pl. 1338), Kühnel, 12, Paris, Bibl. Nat, arabe. 5847.
2) Abu Zayd pretending to be blind, Vienna, Yahrbuch, IV, 4, Vienna, Bibl. Nat., A.F.9.
3) Abu Zayd asking for alms pretending to be blind and led by an old woman, London, Br. Mus., or 1200.
4) Abu Zayd pretending to be blind, (Pl.1337). Paris, Bibl, Nat., arabe 5847.

8th Maqma:

Abu Zayd and his son went to the judge pretending to be quarreling together about a needle and were able to take two «dinars» from the judge.

1) A wedding feast, Ars, fig. 31, Paris, Bibl. Nat. arabe 6094.
2) Abu Zayd suing his son for a needle,

   London, Br. Mus., add. 7293.
3) Abu Zayd humiliating himself before the judge of Maᶜarra (Pl.1353), Vienna, Bibl. Nat, A.F.9.

9th Maqama,

Alexandria: Abu Zayd qarrelled with his son before the judge.

1) Abu Zayd and his wife before the governor of Alexandria, Les Arts de l'Iran, Pl. IXa, Paris, Bibl. Nat., arabe 5847,
2) Abu Zayd and his wife before the judge of Alexandria, vienna Yahrbuch, fig. 12,

   Vienna, Bibl. Nat., A.F.9.

10th Maqama

Abu Zayd sued a handsome boy and thus deceived the wicked judge who loved the boy and gave Abu Zayd fifty «dinars» to forgive the boy. Then Abu Zayd escaped with the boy who was actually his son.

1) Abu Zayd before the judge of Rahba alleging that a handsome boy has killed his son, Pantheon, P.204 a, Paris, Bibl, Nat., arabe 6094.
2) Abu Zayd and his son before the gevernor of Rahba. Walters, fig. 40, P.38,

   Paris, Bibl. Nat., arabe 5847.
3) Abu Zayd suing a boy for killing his son, Vienna Yahrbuch, Pl. IV, 5, Vienna, Nat. Bibl., A.F.9.
4) Abu Zayd suing a handsome boy (his son) for murdering his son before the govenor, London, Br. Mus., add. 22, 114.

1) Abu Zayd preaching in the mosque, Ars, fig. 9.; Paris, Bibl. Nat. arabe 6094.
2) Abu Zayd feasting, Vienna Yahrbuch, fig. 11;

   Vienna, National-Bibliothek A.F.9.
3) Abu Zayd found by Harith feasting on a roast kid, white bread and a jar of wine with one of his pupils, London, British Museum, or 1200.
4) Abu Zayd, Found by Harith feasting in the cave with a pupil, London, Br. Museum, Add. 22, 114.
5) Abu Zayd feasting on a roast kid and wine, London, Br. Mus., add. 1293.

2nd Maqama.

Holwan: Abu Zayd moved from Holwan to Basra where he went to a public library and discussed peotry,

1) Aby Zayd discussing peotry in the library of Basra, (Pl.1336), Les Arts de l'Iran, Pl. XII a, Paris, Bibl. Nat., arabe 5847 (Hariri Schefer).
2) Abu Zayd in the public library of Basra, Arnold, fig 44b, Vienna, Nat, Bibl., A.F.9.
3) Abu Zayd discussing peotry in the public library of al-Basra, London, Br. Mus., on 1200.
4) A literary Assembly in the public library of Basra, London, Br. Mus., or. 9718.

3rd Maqama:

Abu Zayd pretending to be lame, praised then condemned a «dinar» among a group of learned men.

1) Abu Zayd asking for alms, Ars, fig. 19, Paris, Bibl. Nat., arabe, 6094.
2) Abu Zayd entering into a club pretending to be lame, Vienna. Yahrbuch, Pl. IV, 1, Vienna, Nat Bibl. A.F.A.

4th Maqama

Damietta: There was a dialogue between Abu Zayd and his son at night in the caravan (Raḥl). He was identefied in the morning.

1) The Caravan asleep, Les Arts de l'Iran, l'ancienne Perse et Bagdad, Paris, 1938, Pl. VIII, b Paris, Bibliothéque Nationale, arabe, 3929.
2) Night Halt of a Caravan,

   Ars, fig. 40, Paris, Bibl. Nat, arabe 6094.
3) Abu Zayd and his son, Vienna Yahrbuch, Pl. IV, 2, Vienna, Nat Bibl., A.F.9.

5th Maqama,

Kufa: Abu Zayd visited some people in their house and pretended that he found his lost son and they helped him with some mony in order to support his son.

6th Maqama:

Abu Zayd wrote a letter in the «Diwan» with every other word

are depicted with some books arranged on them. Thus it seems that these pictures capied each other particularly in the depicting of the shelves and the arrangement of the books. However, the pictures differ in the artistic value and the skilful representation (Pl. 1336).

A third example is the bleeder's scene in the forty seventh Maqama. It illustrates one of the tricks of Abu Zayd who pretended to be a bleeder going to bleed a boy in the middle of rows of onlookers. The bleeder demanded the fee of bleeding in advance, but the boy apologized that he had no money and that he would pay later. After a long dialogue between Abu Zayd and the boy in which both of them expressed their poverty, Abu Zayd asked the onlookers to help them. When he got the money he kept half of the money to himself and gave the other half to the boy who was actually his son.

There are various illustrations of this scene in the following Hariri's Manuscripts as follows:

1) Paris, Bibl, Nat. (arabe 6094) dated 1222 A.D., depicts the event at the moment when Abu Zayd is standing asking the people surrounding him and his customer to help them with some money.

2) Leningrad (Pl. 1350) (c.1230 A.D.) depicts Abu Zayd as a bleeder arguing with a young man on a low chair giving him his back and turning his head towards him as if telling him that he would pay the fee later. The event takes place in a bleeder's shop and both are surrounded by crowds of people. Here the representation differs from the text only in the fact that the event is taking place in a shop while the text suggests that Abu Zayd had no shop since he pretended to be a bleeder just to decieve the onlookers.

3) The British Museum (or. 1200): Here is a rather faithful representation of the text as there is no shop. However, there are no crowds of people, but only three or four persons. Yet, all the scenes in the manuscript represent only few figures.

4) The British Museum (or 9718): Here is a simple representation of a scene with a few people. It seems to be a copy of the scene in (3).

Thus the scenes show different moments of the event. They are variably close to the text, although some painters have left their imagination play a part in the illustration. Some of them seem to copy each other.

Here is a short summary of each of the fifty assemblies (Maqamat) and its available illustrations:

1st Maqama,

San^ca': After preaching, Abu Zayd and his pupil had a meal of roast kid, white bread and wine.

carefully, we notice that this incident took place in the morning of the feast (ᶜid عيد). Most probably the incident drew the painter's fancy to depict one of the scenes which usually took place on that day, either the bands proclaiming its coming or the pilgrims celebrating it. This scene may be connected with some sentences in the beginning of the maqama when Harith says: «And it (i.e. the feast) hurried with its horses and its pedestrians (واجلب بخيله وركبه).

The illustrations did not sometimes confine themselves to the text, although they usually respected it and copied each other. If we examine, for example, some scenes illustrating the same Maqama we may see how far they illustrated the text and how far they copied each other. For example, the meal scene in the first Maqama, where the text concerning this scene recorded that Harith found Abu Zayd and his pupil feasting in a cave on a roast kid, white bread and wine, is depited in various manuscripts are as follows:

1. British Museum (or. 1200): Abu Zayd and his pupil are sitting at a table on which there is a roast kid, while Harith stands inside the room near the door. Here is no representation of the cave.
2. In the British Museum Maqamat (add 22, 114) the previous scene is represented in a cave
3. In the British Museum Maqamat (add 7293), Abu Zayd stands while his pupil is sitting at the table.
4. In the Maqamat at Vienna (1333 A.D.), Abu Zayd and his pupil are sitting at the table and there is no representation of Harith.

Thus, in these illustrations, the second one i.e. (Br. Mus. add. 22, 114) illustrated the text accurately, while the first one omits the cave and the third picture represents only two persons: Abu Zayd and his pupil, the first standing and the latter sitting at the table, i.e. illustrating the event in a different moment: just when Abu Zayd enters the cave and before sitting at the table and before being found by Harith. The last picture at Vienna shows both Abu Zahd and his pupil sitting at the table before being found by Harith. Thus it shows the event at another time.

A second example is the illustrations of a literary assembly in the second Maqama. The text mentioned that Abu Zayd entered into the public library of Basra where he sat at the end of the group and then discussed poetry with them.

There are various illustrations of this scene, e.g. 1) in the Schefer Hariri in Paris 2) in the British Museum Hariri (or 1200), 3) In Vienna Hariri and 4) in the British Museum Hariri (or. 9718). In all these illustrations the scenes depicted are similar. They all show Abu Zayd sitting and facing some people in a library where the shelves

1337) or lame. He deceived judges and governors with various tricks (Pl. 1353). Among his wicked tricks, he was able to be a bold thief. He did not even refrain once from stealing his companion's sword or selling his son as a slave. Nevertheless, he was always brave, proud and a gentleman with a sense of humour.

In his Maqamat, Hariri referred to the troubles which had avercome the Islamic world at his time. He pointed out how the Byzantines and Crusaders had made counterattacks, conquered Islamic towns, and taken their inhabitants as slaves. Abu Zayd, himself was one of those who were able to escape after the fall of his town, Saruj. He mentioned the tyrant governors and advised them. He referred to the cowardice of some people. He actually summurised his statements in his 49th maqama in a humorous way. Abu Zayd, getting very old, advised his son by telling him that money could be obtained by one of four means: working in the government, trade, agriculture, crafts, all of which were proved to be insecure, insufficient and useless, because of the restlessness and troubles of the time. Thus the best way to earn money and to live happily was to be a vagabond and to beg.

However, towards the end of his life, Abu Zayd repented and led a life of asceticism in his towrn after it was evacuated by the Crusaders.

Hariri's Maqamat became very popular all over the Arab world. they were copied and illustrated with miniatures. The illustrations were not confined to the scenes of the Maqamat, but they also gave explanations of words and proverbs mentioned in them (Pl. 1342). In the British Museum, there is an illuminated manuscript of Hariri's Maqamat (Or. 1200); for example, one of its pictures illustrates the proverb «افرغ من حجام ساباط»)Poorer than Sabat leecher) in which one sees a woman lying dead and a man standing in front of her and thus representing the proverb which refers to the story of the bleeder (leecher) who caused the death of his mother by bleeding her continuously to prove that he had many customers.

An exmaple of illustrating the content of words mentioned in the Maqama is the illustration of the seventh Maqama (Pl. 1337) in the Schefer Hariri manuscript in which the painter's imagination played a great part. This picture apparently has nothing to do with the events recorded in the Maqama as it represents horsemen, some of whom are carrying banners and others are beating drums or blowing horns. The picture as a whole expresses an arrival or announcement. The text of the Maqama describes how Abu Zayd pretended to be blind and how he was led by his wife to the mosque where she distributed letters of begging among the prayers. Later on, Abu Zayd had a meal with Harith. But as we read the Maqama more

Hariri's Assemblies (Maqamat): their Content and Role in Islamic Miniature painting(*)

Al-Hariri al-Basri al-Harami, the author of the assemblies was born, according to Ibn Khallikan in his Wafayat al-A^{c}yan, in 1054 A.D. and died in 1122. He became the head of the intelligence department of the court. According to one of Hariri's friends and correspondents, Hibat Allah, the assemblies were commenced in 1101 A.D. (495 H.). That seems to be right since it is mentioned in the assemblies that Sarūj was comquered by the Franks in 1097 A.D. (490 H.).

Hariri's Maqamat have gained a prominent position in Islamic literature. They are 50 assemblies in which a person called al-Harith ibn Hammam recorded the adventures of a vagabond called Abu Zayd as-Saruji (i.e from the town of Saruj). Beside their literary value, they refer to the social and political situation in Hariri's time.

Abu Zayd, The hero of the assemblies is rather an ideal personality. He is a man of an extraordinary abilities, able to tackle any problem, to avoid any difficulty, to solve any riddle and to cope with any situation. He can preach so sinceraly that the listeners weep (Pl. 1351). He can guard the caravan when there are no guards (Pl. 1345). He can even help in guiding the ship (Pls 1339. 1349). He proved to be of much use in aiding a mother in confinement. When he is short of money, he works as a barber-cum-leech (bleeder) (Pl. 1350). Again, he can be a brilliant teacher. He can not only be useful as a civil servant, but also as a warrior and knight who help the wronged against the tyrants. But since the time was bad, the people were worse, his town was captured by the Franks (1097 A.D.), Jerusalem fell in the hands of the crusaders (1099 A.D.), governors and judges were only looking after their own personal affairs and wicked wishes, and people had no taste for literature or science he did not refrain from practising his powers to get money even by mean ways. Sometimes he asked for alms disguised as an old woman, or pretended to be blind (Pl.

(*) A Seminar at the Courtauld Institute, London University, 1949

Kühnel: Miniatur Malerei im Islamischen Kunst, 1922.

Painting: Arnold, Painting in Islam.

Pantheon: Kühnel, Die Bagdader malerschule auf der Ausstellung Iranischer Kunst in Paris 1938, Pantheo, XXIII, 1939,6. Heft juni,

Persian: Persian Miniature Painting.

Walters: The Journal of the Walters Art Gallery.

Yahrbuch: Yahrbuch de Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, New folge. Band, XI (1939).

30th Magama, A wedding feast, Yahrbuch, pl V, 3.

36th Maqama, Abu Zayd joining a party, Yahrbuch, Pl. V, 4.

40th Maqama, Abu Zayd and his wife going to the judge, Yahrbuch, Pl. V, 5.

43rd Maqama, Harith finding Abu Zayd sleeping at night beside his camel, Yahrbuch, Fig.27.

44th Maqama, Abu Zayd awake while others are asleep, Yahrbuch, Fig. 29.

46th Maqama, Abu Zayd as a teacher of ten children, Yahrbuch, fig. 31.

9. Oxford, Bodl, Libr. Marsh 458, dated 738 H. (133٧ A.D.), - 39 miniatures

13th Maqama, Abu Zayd lying down while Harith is peeping through a chink in the door, Persian, Pl. II b.

14th Maqama, Abu Zayd and his son asking some pilgrims in a tent for food and a camel, Persian, Pl. II a.

24th Maqama, A drinking party (Pl. 1356), Arnold, Pl. XII a.

27th Maqama, Abu Zayd threatening the thief (Pl. 1357).

32nd Maqama, Abu Zayd as a jurist answering questions on points of religious low in an Arab encampment, Persian, Pl. I.

44th Maqama, Abu Zayd going off while the rest of the guests fall asleep (Pl. 1358), Arnold, Pl. XII b.

46th maqama, Abu Zayd as teacher, - Arnold, Pl. XII c.

10 - London, Br. mus., or. 9718, 78 miniatures (later).

Its miniatures are more colourful, and much more advanced in depicting expressions. Their ornaments, architecture and craftsmanship are good. The copying of previous pictures is evident in the miniatures of this manuscript, e.g. the arrangement of shelves in the library of Basra is similar to that of (or. 1200).

2nd Maqama, A literary assembly in the public library of Basra.

13th Maqama, Harith peeping while Abu Zayd is taking off his womanly dress.

22nd Maqama, On board the ship.

47th Maqama, The bleeder.

Abbreviations:

Arnold: The Islamic Book:

Ars: Buchtahl, Hellenistic miniatures in early Islamic Manuscripts, Ars Islamica, VII, 1940.

Les Arts de l'Iran: les Arts de l'Iran, l'ancienne Perse et Bagdad, paris 1938, Bibliothec National.

Blachet: Musulman painting.

Buchtahl: Supplementary Notes to K. Holter's Chek List of Islamic Illuminated Manuscripts before A.D. 1350.

pictures have been left without any start. Some blanks seem to have been filled by a later and much inferior hand with branches and trees which sometimes overlapped the text. Even some of the complete miniatures seem to have been made by a later hand as they are oulined with balck ink, not the usual red one used in the frames of some miniatures and the original ones. The finished original miniatures are better than those of the previous manuscripts of the Br. Mus. and show more interest in architecture and perspective.

1st Maqama, Abu Zayd feasting on a roast kid and wine. Here Abu Zayd is depicted standing perhaps for the first time. This picture reveals movement, a skilful ornament and various tones of colours.

8th Maqama, Abu Zayd suing his son for a needle

8 - Vienna, Nat., Bibl. A.F.9., dated 734 (1334).

It has a frontispeace, 310 X 255 mm. (Pl. 1352) Yahrbuch Pl.3.

1st Maqama, Abu Zayd feasting, Yahrbuch. Fig. 11.

2nd Maqama, Abu Zayd in the public library of Bosra, Arnold, 44b.

3rd Maqama, Abu Zayd pretending to be lame, Yahrbuch, Pl. IV, 1.

4th Maqama, Abu Zayd and his son, Yahrbuch, Pl. IV, 2.

6th Maqama, A literary assembly, Yahrbuch, Pl. IV, 3.

7th Maqama, Abu Zayd pretending to be blind, Yahrbuch, Pl. IV, 4.

8th Maqama, Abu Zayd before the judge of Maᶜarra (Pl. 1353).

9th Maqama, Abu Zayd and his wife before the judge of Alexandria, Yahrbuch, Fig. 12.

10th Maqama, Abu Zayd suing a boy for killing his son, Yahrbuch, Pl.IV, 5.

12th Maqama, Abu Zayd in the wine-shop, Yahrbuch, Fig. 13.

13th Maqama, a) Abu Zayd asking alms, in the disguise of an old woman, with two starving children, Arnold, Pl. 45b.

b) Abu Zayd and Harith, Yahrbuch, Fig. 14.

14th Maqama, Abu Zayd and his son asking some pilgrims in their tent for food, Yahrbuch, Fig. 15.

16th Maqama, Abu Zayd in the mosque, Yahrbuch, Pl.IV, 6.

18th Maqama, The merchant of Sinjar bidding farwell to the guests he had entertained at a banquet, Arnold, Pl. 46 b.

19th Maqama, Abu Zayd, ill, visited by three of his friends and attented by his son (Pl. 1354), Kühnel, Pl.18.

22nd Maqama, On board the ship, Yahrbuch, Fig. 18.

25th Maqama, Abu Zayd, nude, asking alms in winter, Yahrbuch, fig. 19.

26th Maqama, Harith seeking assistance from Abu Zayd (Pl. 1355), Arnold, Pl. 46b.

27th Maqama, The rest, Kühnel, Pl. 8.

30th Maqama, A Wedding Feast (Pl. 1346).

31st Maqama, The Camel riders meeting Abu Zayd going to pilgrimage on foot.

34th Maqama, The case of the lost Shoes (Pl. 1347).

38th Maqama, Abu Zayd before the judge of Merv (Pl.1348)

39th Maqama, Abu Zayd asking to go on board the ship (Pl. 1349)

45th Maqama, Abu Zayd and his wife before the judge.

47th Maqama, The bleader (Pl. 1350), - Kühnel, Pl.10.

5. London, Br, Museum, or 1200, 81 original miniatures, one later additional miniature, 177 leaves,

A date of 16th of thi-l-Hijja, in the year six hundred and... refers to the completion of the margin explanation. The miniatures are small and simple. They contain very few figures and are painted with simple water-colours, little gold and outlined in ink.

1st maqama, Abu Zayd found by Harith feasting with his pupil.

2nd Maqama, Abu Zayd in the public library of Basra.

7th Maqama, Abu Zayd pretending to be blind, with an old woman.

12th Maqama, Abu Zayd guarding the caravan.

13th Maqama, Harith peeping at Abu Zayd.

47th Maqama, The bleeder.

49th Maqama, Abu Zayd advising his son.

6. London, Br. Mus. add. 22, 114, 84 miniatures, Undated. It seems to be later than or. 1200.

The miniatures are simple and without frames. They are some what faithful representations of the text. They are coloured, outlined with ink and have more gold than (or 1200).

1st Maqama, Abu Zayd found by Harith feasting with a pupil in the cave.

10th Maqama, Abu Zayd suing a handsome boy (his son) for the murder of his son.

12th Maqama, Abu Zayd in the wine-shop.

14th Maqama, Abu Zayd and his son asking some pilgrims in a tent for food and a camel.

28th Maqama, Abu Zayd preaching in the mosque of Samarqand (Pl. 1351).

39th Maqama, Abu Zayd on board a ship.

44th Maqama, Some persons warming themselves around a fire (a nice composition).

7. London, British Mus, add. 1293. dated 1 - rabi^c al-Akhir, 723 (19 - 4 - 1323)

A big manuscript. Painting of this manuscript is not complete. Very few miniatures have been finished. Some have only the outlines in red. The frames of others have been marked. The majority of the

mosque, Ars, fig. 16.

19th Maqama, Abu Zayd entertaining some friends, Ars, fig. 17 (Pl. 1331).

23rd Maqama, Abu Zayd and his son before the governor of Bagdad, Ars, fig 32.

28th Maqama, Abu Zayd preaching in the mosque, (Pl. 1332), Ars, Fig. 13 (Pl. 1332).

31st Maqama, Abu Zayd addressing pilgrims, Ars, Fig. 3.

35th Maqama, Literary assembly in Shiraz, Ars, Fig 43.

37th Maqama, Abu Zayd and his son before the judge, Ars, fig. 22.

38th Maqama, Abu Zayd before the governor of Merv, Ars, Fig. 6.

47th Maqama, The barber's shop, Ars, Fig. 7.

50th Maqama, Abu Zayd Bidding farewell to friends , Ars, Fig. 1.

48th Maqama, Abu Zayd preaching in Najran.

3. Paris, Bibl, Nat., arabe 5847, (schefer Hariri) - dated 634 H. (1237 A.D.) - by Yahya ibn Mahmoud (of wasit) al Wasity, 99 mimiatures, H. 370 X L. 280.

2nd Maqama, Abu Zayd discussing poetry in the library of Basra (Pl.1336).

Les Arts de l'Iran, Pl. XII a.

7th Maqama, a) Banner Carriers (Pl. 1338), Kühnel, 1922, 2.

b) Announcing the Feast (^{c}id) in Barqa^{c}id (Pl. 1337).

9th Maqama, Abu Zayd and his wife before the governor of Alexandria, - Les Arts de l'Iran, Pl. IX a.

10th Maqama, Abu Zayd and his son before the governor of Raḥba, Walters, Fig. 40, p.38.

12th Maqama, The wine shop of ^{c}Ana near Damascus, Les Arts de l'Iran, Fig. 8 a.

17th Maqama, A literary assembly, Walters, fig 37.

22nd Maqama, A boat leaving ^{c}Uman (Pl. 1339).

29th Maqama, A boat (Pl. 1340)

31st Maqama, Pilgrims on camels (Pl. 1341), Kühnel, 13.

32nd Maqama, A herd of camels (Pl. 1342), Les Arts de l'Iran, IX b.

39th Maqama

a) A woman in confinement assisted by talisman, ------ Walters, fig 32, p.34.

b) A boat on the Indian ocean, -- Walters, Fig 33, P.34. (Pl. 1343).

c) An isle in the Indian ocean (Pl. 1343), Walters, Fig, p.37.

43rd Maqama, a)Abu Zayd sleeping, Art Quarterly, II (1939) Fig.7. p.162.

b) Abu Zayd and Harith near a village, (Pl. 1344)

47th Maqama, Abu Zayd as a bleeder, Pantheon, p.205 a.

4. Leningrad Academy of Sciences, st. Petersbourg, undated, c.1230.

4th Maqama (Pl. 1345).

22nd Maqama, Voyage on the river, Kühnel, Pl. 7.

Ten Hariri's Illuminated Manuscripts(*)

These manuscripts are as follows:

1. Paris, Bibl. Nat., arabe 3929 (Hariri St. Wast)

It contains 77 miniatures, H. 275 X L. 210,

undated, probably dating from the beginning of the 13^{th} cent. The available miniatures:

4^{th} Maqama, The caravan sleeping, Les Arts de l'Iran, Pl. VIII b.

11^{th} Maqama, A sermon in the cemetery of Savah, Les Arts de l'Iran, Pl. X b.

19^{th} Maqama, A group of people sitting at an eating table 1331 Blochet, Pl.II.

22^{nd} Maqama, A voyage on the Euphrates, Pantheon, (1939) Pl. XXIII , P. 205 b.

30^{th} Maqama, Some horsemen, Les Arts de l'Iran, Pl. XI a.

31^{st} Maqama, Abu Zayd leaving Harith (Pl. 1332)

33^{rd} Maqama. Abu Zayd in the mosque of Taflis, Blochet, Pl. III a

43^{rd} Maqama, Abu Zayd and Harith on their camels, Blochet, Pl. IIb.

2. Paris, Bibl. Nat. arabe 6094, dated 619 H. (1222 - 1223 A.D.),

illustrated with 39 miniatures, H. 300 X L. 230

1^{st} Maqama, Abu Zayd Preaching in the mosque of Basra. Ars, P.120, fig.9.

3^{rd} Maqama, Abu Zayd asking for alms, Ars, Fig. 19.

4^{th} Maqama, Night halt of a caravan, Ars, fig. 40.

8^{th} Maqama, A wedding celebration, Ars, fig. 37.

10^{th} Maqama, Abu Zayd before the judge of Rahba alleging that a handsome boy (his son) has killed his son, Pantheon, XXIII (1939) P.204 a.

11^{th} Maqama, Abu zayd preaching at a funeral (detail), Ars, fig. 14

13^{th} Maqama, Abu Zayd disguising as a woman beggar with two children, Pantheon, P. 204b.

16^{th} Maqama, Abu Zayd in a

(*) A Seminar at the Courtauld Institute, London University, 1950

10 - Les Arts de l'Iran, l'Ancienne Perse and Bagdad.

11 - Lœfgren, Ambrosian fragments of an illuminated manuscript.

12 - Blochet, Musulman Painting.

13 - Kühnel, Islamische Miniature Malerei.

14 - Coomaraswamy, The Treatise of al-Gazari on Automata.

15 - Shchukin, Peinture iranienne..

and the predominant influence is mostly Islamic.

The differences between the two other Mesopotamian schools are even slighter. They are less individual or influential. The main difference is that the Northern Syrian school, which is exemplified by Paris Hariri 6094 (Pls 1333 - 1335) dated 1222-3, shows a strong Syrian influence, some of the figural representations bieng undonbtedly copies of saints in Christian manuscripts, while the Mosul school (Pls 1328 - 1330) shows more prevailing Iranian influence especially in the representation of some figures and Emirs and their courts together with the influence of Rayy pottery (Pl.857).

On the other hand, the illustrated Mamluk manuscripts of the 14th century show continuation and diffusion of the various Mesopotamian traditions. However, they may be characterized by an increasing tendency towards more decorative effect and less naturalistic approach. They reveal much understanding for the compositional scheme such as the conception of the general arrangement in the miniatures of the Hariri maqamat in Vienna (1337) (Pls 1352 - 1355).

Although the Abbasid traditions were apparently less influential in Iran during the Seljuq rule, they became most probably the starting point for the evolution of the Islamic Iranian schools.

Abbreviations:

Ars Islamica: Ars Islamica, Vol. 7, 1940.

G. B. A.: Gazette des beaux-arts

Boston: Ananda k. Coomaraswamy, The treatise of al-Gazari on Automata.

Enluminures: Blochet, F., Les Enluminures des manuscrits Orient aux-turks, arabes, persans de la Bibliothèque Nationale, Paris 1926.

Survey: Pope, A survey of Persian Art.

Vienna Yahrbuch: Yahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in wien, N.F. BD. XI, 1937.

Walters art Gallery: The Journal of the Walters Art Gallery, 1942.

Sources:

1 - Revue des Arts Asiatiques. vol. 12, 1938. p.20.

2 - Gazette des Beaux-Arts. 6e période II, 1934.

3 - Gazette des Beaux-Art, 6th période 13, 1935.

4 - Gazette des Beaux-arts, 1933.

5 - The Journal of the Walters Art Gallery, 1942,

6 -Yahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. BD. XI, 1937.

7 - Burlington Magazine, vol. 77,1940. November.

8 - Ars Islamica, vol 7, 1940.

9 - Binyon. Persian Miniature Painting.

Conclusion:

During the first half of the 13th century up to the Mongol invasion, the Mesopotamian schools of painting were active. This fact was confirmed by some existing dated and located manuscripts such as the book on bestiary written in Baghdad in 1209, the copies of the Automata by al-jazari compiled in 1206 at the court of the Ortukid Sultan of Diar Bakr (Amida), and the Galen manuscript in Vienna which has been convincingly attributed to an active school at Mosul. Thus three Mesopotamian schools of miniature painting have been so far identified. The most important was naturally Baghdad school to which certainly belong the books on bestiary (Baitarah) (1209) (pls 1317 - 1319) and almost certainly the famous Schefer Hariri in Paris (1237) (Pls 1336 - 1344). Besides, there were the Mosul school and the Amida or Northern Syrian school.

After the Mongol invasion the traditions of the Abbasid schools were continued in the Mamluk domains: Egypt and Syria. There are the 14th century dated illuminated manuscirpts, some of which were certainly written in Egypt, such as the Automata (1354) (Pl. 1326) and the Oxford Gravely Automata M.S. 27 (1486) and there are other manuscripts executed under the Mamluk rule either in Egypt or in Syria (Pls 1351 - 1358).

Those schools of miniature painting show similar characteristics. They follow a simple narrative style, developing from the earlier Islamic painting and influenced by Byzantine and Sasanian traditions. The landscape is usually indicated by one or two conventionalized trees, a strip of grass or very primitive architecture. The background is always left without colour. The garments and draperies are in most cases treated in a purely decorative manner in which folds are rendered as ornament or are covered with an all over design of rosettes or palmettes. This decorative effect is enhanced by the use of vigorous colours: yellow, red, blue, green, purple and gold.

There are, however, slight differences that can be sometimes detected. These differences are most probably due to the amount of different influences on the various schools. The Baghdad school, as the principal and most influential of all is consequently characterized by the greatest individuality and skill. Its main stylistic features are mostly revealed in the Schefer Hariri (Pls 1336 - 1344), written and illustrated in the year 1237 by Yahya ibn Mahmoud al-Wasity. The magnificent illustrations with large figures suggestive of wall paintings, give a realistic account of daily life. The faces are full of expression and character. His pictures reveal, beside the realistic approoch, a very decorative effect. The figural representation in the Baghdad school is mostly Semite

of Schefer Hariri[1]. So the last mentioned manuscripts may represent a state of transition between the late Baghdad schools and the fully devloped Mamluk painting as revealed in Vienna Hariri.

G - Another example of the continuation of Arab style of painting through out the Mamluk period is the Automata manuscript at S. Sophie, Istanbul, and in other collections copied in Cairo in 1354 A.D. (2) (Pl.1326). It reveals most of the stylistic characteristics of the art of Northern Mesopotamia. Yet we have to bear in mind that it is a copy of a scientific manuscript which was originally compiled at the Ortokid court of Diar Bakr (Amida) and that does not differ stylistically from the other various copies[2].

Iran:

No Iranian miniature paintings, that have been preserved, can be authentically attributed to the pre-Mongol period, although attempts have been made to attribute some of them to the Seljuq period. There have been Persian paintings on walls in the pre-Mongol time at Nishapur, and Rayy (Pls. 1368, 1369), Moreover there are ceramics (Pls 846 - 858) decorated with single figures, episodes from legends and court scenes, generally attributed to Rayy, Qashan and Sava. They actually represent the Seljuq miniature style of the 12th and 13th centuries. They are related to paintings of the Arab schools in Mesapotamia (Pls 1328 - 1330), yet they show many features which are distinctly Iranian. The figures are more conventionalized than those in Mesopotamian miniatures and include types that are plainly Iranian or Turkish. However we shall refer to some manuscripts which show some Seljuq features, but differ from the Arab shcool in the use of a coloured background. These are as follous:

1. Scanty remains of kalilah wa Dimnah, dated 1236 A.D and an undated manuscript (Pls. 1419 - 1422).

2. Pages in the possession of Demotte (Pl. 1401) have miniatures on coloured backgrounds mostly red[3]. The use of a coloured background is a charateristic of Persian art.

3. Kitab-i-Samak-i-cAyyar (Persian text), Bodleian Library, Oxford (Pl.1372). Its style is similar to Rayy ceramics, (Pl. 857) and the pictures have a red background. It probably belongs to the second half of the 13th century as it reveals some Mongolian influences[4].

(1) cf. Pl. 11, c and d (Burlington Magazine, November 1940).
(2) Creswell, Yearbook of Orient. Art and Culture, London 1925, pp. 33 - 40, Pls. XXIII - XXV.
(3) Blochet, Musulman Painting, pt. 35.
(4) Survey, Pl. 815 b.

there, they might have continued their traditions.

3 - The transferrence of the Abbasid caliphate to Cairo by Baibars in (1266 - 76 A.D.) was a stimulus to the continuation of the Abbasid traditions.

4 - The absence of the Mongolian influences in such manuscripts confirm their attribution to the Mamluk school.

However we shall notice in the Mamluk miniatures a slight stylistic difference from the Abbasid schools. The former are tending towards decorative representation and simplification.

B - The Vienna Hariri manuscript, dated 1334 (Pls 1352 - 1355) and illustrated with 70 paintings is an excellent example of the Mamluk school[1]. Although it is inferior in its draughtsmanship, and treatment of draperies than the most famous manscript of Baghdad school, i.e. the Schefer Hariri (Pls 1336 - 1344) it certainly exceeds the latter in the conception of the composition and arrangement of figures.

c - Closely related to the Vienna Hariri and nearly contemparary with it is the Oxford Hariri dated 1337 (Pls 1356 - 1358) and illustrated with 39 picutres. Both manuscripts seem to be even executed in the same studio[2].

d - Related to the Mamluk school of miniature painting is the Bidpai manuscript at Oxford (Pococke 400) which is dated A.D. 1354, (Pl.1360) (with 76 pictures)[3]. Its style is rather more advanced than the earlier manuscripts. The models of the pre-Mongol schools are copied more freely and with more alterations. This manuscript, however, reveals some Mongolian features.

E - Similar to the last mentioned manuscript in cycle and style is the Bidpai manuscript in Paris (arabe 3467) and thus it most probably belongs to the Mamluk school. But as the Oxford Bidpai is more advanced stylistically, the Paris manuscript seems to be slightly earlier and may be placed in the first half of the 14th century[4].

F - The British Museum Hariri manuscript (add 22114) is similar to the Paris Bidpai and may date from about the same time and belong to the same school. It is illustrated with 84 miniatures. Its style is a continuation of the Abbasid schools, of painting[5]. It seems to be a simplified copy

(1) Vienna, Yahrbuch, 1937.
(2) Binyon, Persian Miniature Painting, Pls. II b, a, I.
(3) Vienna Yahrbuch, fig. 36.
(4) Les Arts de l'Iran, l'Ancienne Perse, et Baghdad, Pl. XII b; Sakisian, La Miniature Persane, fig. 11 - 13.
(5) e.g. cf. Pl. II, a and b (Burlington Magazine, November 1940).

1331, 1332). This close analogy together with the name of the writer may refer to the place of origin of this manuscript i.e. Mosul(1).

Halter attributes to the Mosul school the following manuscripts.

1 - Kitab Suwar al-Kawakeb by Abu-al-Husain Abd-Rahman ibn Umar as-Sufi (Istanbul Topkapu Saray no, 2493) (dated 1130) (46 pictures).

2 - A manuscript of the same work (dated 1134-5) (Istanbul, Fatih-kütüphanesi, no.3422).

3 - An Automata (dated 1206), 44 pictures (Istanbul, Topkapu Saray no 3472), We have attributed it before to Amida school of painting.

4 - Kitab al-Aghani, Cairo and Istanbul, dated 614 H. (1217)(2) (Pls. 1328 - 1330)

5 - A manuscript of the same work, Berlin (dated 1230)

6 - A Persian translation of the same work (dated 1250)

7 - An Evangelist manuscript, Florence (or, 387).

The Mamluk school:

The art of painting was established in Egypt during the Fatimid period. Some frescoes were discovered on the walls of a Fatimid Bath. The paintings on the ceiling of the capella Palatina at Palermo were undoubtedly executed by Fatimid artists and certainly, according to the traditions of the Fatimid art. But concerning the miniature painting no examples have survived from the Fatimid period. One of the earliest dated manuscripts that could be attributed to the Mamluk period with some certainty is the illustrated Hariri (add 7293) in the British Museum, dated 1323. It is said that it has come from Damascus. The style of this manuscript is actually a continuation of the Abbasid schools in Baghdad and Northern Mesopotamia. The types of the heads are strongly reminiscent of those of the Baghdad school especially the Schefer Hariri(3). On the other hand, the plants on the ground, which are bent against one another are reminiscent of Paris (3929) and British museum (or. 1200) Hariris of Mosul shcool. The attribution of this manuscript (A) and the similar manascripts of the 14 th cent (Pls 1352 - 1358) to the Mamluk school is quite in order for the following reasons:

1 - The Mongol invasion destroyed the Abbasid centres of painting in the middle of the 13 th century.

2 - It is certain that many artists and craftsmen escaped from the Mongols to the only country that was able to resist the Mongol invasions, i.e. Egypt and

(1) cf. Pl. 1 a and b (Burlington Magazine, Vol. 77, p. 146 November, 1940).

(2) Vienna Yahrbuch, Pl. VI.

(3) cf. Pl. I e and f (Burlington Magazine, 1940, p. 148.)

figural representations(1), similar patterns on the costumes(2) and head turbans(3).

Moreover, the affinities of Hariri (6094) with Christian art connect it with the school of Northern Gezira and Syria rather than with Baghdad. Its classical features in the attitudes and draperies avail us to study the classical reminiscences transferred to the Abbasid school by means of Christian art: Byzantine Jacobite and Nestorians.

To the same group one can add Kalilah and Dimnah, (Paris 3465) (Pl.1359) on account of its similarity to Hariri no. 6094, its offinity with Christian art and its primitive character. It has 98 pictures, six of which were added in the 18th century.

We notice that the figrues in both manuscripts seem as if copied from Christian models. They are dressed in the same Antique manner as patriarchs or evangelists. It was suggested that both are probably the work of the same master(4).

The Mosul school:

If we are able to establish the existence of a school of painting at Ortukid court in Amida (Diyar Bakr) and Gezira, it is quite in order to find a second local school of miniature painting at the Atabegs' court at Mosul which was a vivid artistic centre in the 12th and 13th centuries. To the Mosul school is attributed the Galen manuscript in vienna(5) (Pls 1311, 1312) which probably dates C. 1220 - 1240. It contains a frontice piece and eleven miniatures. It shows North Mesopotamian ornaments(6) similar to those of Mosul school. The frontice priece(7) (Pl.1311) which is the most important contains several scenes of different subjects.

There is a certain similarity between the Galen minatures and the Paris Hariri (3929) (Pls 1331, 1332) wich contains 77 miniatures and probably belongs to the beginning of the 13th century(8). The compositions and types of faces as well as the costumes offer many points of comparison. The similarity of this manuscript to the Galen miniatures which are attributed to Mosul school is important as the former shows close analogy with the Hariri manuscript in the British Museum (ar. 1200). It was written by Omar ibn Ali ibn al-Mubarak al-Mausili in A.D. 1256 and it contains 81 miniatures. The types, proportions and characteristics of the human figures suggest those of Paris Hariri (3929) (Pls.

(1) cf. Pls. I, II, IV, (Boston) with various examples in Hariri (6094).
(2) cf. Pl. IV (Boston) with, fig.17 (Ars Islamica).
(3) cf. Pl. II (Boston) with the representation of head turbans in Hariri (6094).
(4) Blochet, Musulman Painting, Pls. XII - XVI; Enluminures, pp. 55, 56, Pls. VI, VII.
(5) Vienna Yahrbuch, 1937.
(6) Ibid, p. 13, No. 9.
(7) Vienna Yahrbuch, 1937, Pl. I.
(8) Les Arts de l'Iran, l'ancienne Perse et Baghdad, Pls. VIII b, X b, XI a.

ment of miniature painting in Baghdad itself. As Baghdad was practically destroyed by the Mongols in 1258 A.D., its school of painting (as well as its civilization) naturally came to an end.

Amida School:

The miniature paintings, however, were not confined to Baghdad. There must have been other centers of miniature painting in the Islamic world before the Mongol invasian, especially at the courts of the Atabegs in Northern Mesopotamia. We know, as certain, that in c. 1181 A.D., Nur ad-Din Mahmud, the Ortukid Sultan of Diar-Bakr (Amida), Commissioned al-Jazari to write a treatise on his inventions, which included water clocks and various Automatic contrivances. Al-Jazari completed his work, known as the Automata, in 1206 A.D. The manuscript was certainly illustrated as the existing copies have pictures carrying the names of older sultans (Pl 1326). For example, the Oxford Gravely manuscript, «27», dated 1486 carries the name of Nur-ad-Din Muhammad (1174 - 85 A.D.) on one of the principal figures .

Although the original copy is missing, the similarity between the existing copies show that they most probably have been faithfully copied from the original and thus represent the stylistic features of Northern Mesopotamian and Northern Syrian schools of painting.

The earliest certain copy of the Automata is that at the Topqapu Saray Library, Constantinople (No 3472). It is dated 1254 A.D (652 H)[1].

The most careful illustrations are those of the Automata in Boston[2] (Pl, 1326) which, in the opinion of the Museum of fine Arts, Boston, may belong to the original manuscript compiled in (1206 A.D.), on account of its affinities with Byzantine art or might have been copied in Egypt in 1354 as part of that at S. Sophie[3]. There are some similarities between the last two manuscripts in the figural representation[4]. Close similarity between Hariri's manuscript in Paris (6094) dated 619 H (1221 A.D) (Pls 1333 - 1335) and the Automata's illustrations may allow us to attribute it to the same school. There is a similarity in the general disposition, the figural representation, the various attitudes and the treatment of the draperies[5]. For example we notice the general disposition and the proportion between the setting and the human beings[6], similar

(1) G.B.A, op. cit., p. 134.
(2) Anandа K. Coomaraswamy, The Treatise of Al-Jazari on Automata.
(3) Blochet, Musulman Painting.
(4) cf. fig.4, P. 137 (G.B.A.) with the central figure in Pl. I at Baston and cf. fig.6 (G.B.A.) with Pl. V at Boston.
(5) cf. Pl. IV, Boston with fig.19, p. 126 (Ars Islamica, fig.7.).
(6) cf. Pl. II Boston with fig.16 (Ars Islamica).

Allah ibn al-Fadl or to the manuscript of A.H. 621 (1224) in the Topkapu, Saray Library, Istambul. These miniatures are scattered in various collections (Pls 1313, 1314)[1]. In these miniatures, we notice the simple representation of the ground, the conventionalized quality of the plants, the simple outlines and the shortest way to express the attitude and the construction. Moreover, the golden haloes, the racial type - here are more Mongolian - and the costumes are so much alike that the attribution of the Dioscorides to Baghdad school is almost certain. The later date of this manuscript, however, could conform to the more advanced narrative sense and more complicated patterns and movements.

To the same group, we can safely add na^{c}t al-Hayawan[2], It is an Arabic bestiary illustrated with many animals and a few figures, including a portrait of Aristotle to whom the treatise was attributed. It has no colophon but if we compare its illustrations with those of Dioscorides we undoubtedly arrive to the conclusion that it must belong to the same school and to a near date. The similarity applies above all to the human figures[3]. Moreover we find here the same thick line or strip of grass indicating the ground and the empty background, as well as a similar sytlized tree[4].

Again, related to the Discorides are the illustrations of the famous Schefer Hariri in Paris, dated 634 H. (1237 A.D.) copied by Yahya ibn Mahmud al-Wasity (Pls 1336 - 1344). These maqamat are illustrated with 99 pictures which show the culmination of the Baghdad school. A few comparisons with the Dioscorides confirm the relation such as the same tripartite architecture[5] (Pl 1314) and the similar form of boat[6] (Pl 1339). In this manuscript, the artist represents different genre scenes and shows two different tendencies; a realistic approach is represented in his account of the daily life and the expressions on the highly individualized faces and the decorative effect in the extremely stylized plants, flowers and costumes. The effect is enhanced by a rich palette which surpasses that of the Materia Medica illustrations.

Similar in style and of about the same date of the Schefer manuscript are the illustrations of the Leningrad Maqamat in the Asiatic Museum[7] (Pls 1345 - 1350). Both Hariri miniatures represent the utmost develop-

(1) e.g. Walters Art Gallery, 1942 fig. 19; Binyon, Persian Miniature Painting, Pl. IX a.
(2) London, British Museum, or. 2784.
(3) cf. Portrait of Aristotle and his assistant and fig. 35 (A doctor and a woman in discussion), Walters Art Gallery.
(4) cf. fig 36 and 19, Walters Art Gallery.
(5) Walters Art Gallery, figs. 15 and 32.
(6) Ibid., 22 and 33.
(7) Kühnel, Miniaturmalerei, Bls, 7,11.

The Arab schools of painting in Illuminated manuscripts(*)

From 750 to 1258 A.D. Baghdad was the capital of the Abbasid Islamic empire. It is quite natural that it was one of the centres, if not the most important centre, of Islamic minature painting. This historical hypothesis is ascertained, however, by the existence of an illuminated Arabic manuscript, the colophon of which refers that it was written in Baghdad at the end of Ramadan 605 A.H. (end of March 1209 A.D.) by Ali ibn Hassan ibn Haybat-Allah(1).

This is the book on hippiatry manual in the Egyptian library, Cairo (Pls 1317 - 1319): It is illustrated with 39 minaitures. the principal subject of the pictures is horses either alone or with human biengs. To form an idea about these early pictures we mention the following illutrations:

- A man is standing in front of a horse and holding its head with both his hands(2) (Pl. 1317).

We notice in this miniature the elongation of the human body, the narrow shoulders and the wrongly placed legs. The head is set directly on the shoulders without the neck. The man is dressed in long pants under the comparatively short dress. The face is in profile and indicates the Semite type: the raised chin, the hooked nose and the receding forehead. The halo is golden. The ground is represented by a long thick line with conventional plants. The painting is very primitive and the illustration is represented with the simplest means. Neither the articulation of the humain body nor the horse nor the folds of the drapery are shown. The architecture is alltogether missing.

So we have a documented work belonging to school of baghdad. Around this work we can gather some illuminated manuscripts related in style. The nearest illuminated manuscript is Diascorides' Materia Medica (said to belong to the manuscript dated A. H. 619 (1221 A.D.) and written by ᶜAbd

(*) A Seminar at the Courtauld Institute, London University, 1949.

(1) Gazette des Beaux Arts, March 1935, p. 138; the Journal of the Walters Art Gallery, 194, 2,p. 20, Fig. 2.

(2) Gazette des beaux Arts March 1935, fig. 1.

mic culture and civilization as well as the Samarra type of painting to Palermo. Moreover, the Islamic painting was tending towards linearism.

These paintings, few as they are, raised the question of the prohibition of painting in Islam. I would like to make the following remarks about this subject:

1. The Quran does not mention any prohibition against painting or sculpture. On the contrary it mentions making images as a useful thing in the chapter of Seba in connection with the services made tó Solomen by the «Jinn»[1].
2. The prohibition is mentioned only in the traditions. If we discuss the traditions concerning the prohibition of painting, we shall discover that they prohibit representation of idols and to some extent the religious subjects.
3. The prohibition of painting, however, exercised a great influence on Islamic art in general although it was not always effective.

Sources:

- Arnold: The Islamic Book.
- : Painting in Islam.
- : Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting.
- Creswell: Early Muslim Architecture, I, II.
- Dimand: A Handbook of Mohammadan Art.
- Herzfeld: Die Malereien von Samarra.
- Millet: les Peintures de la Synagogue de Doura Europos 245 - 256 après D.C.
- Pope, A Survey of Persian Art.
- Sarre: Iranische Felsreliefs.
- Schlumberger: Deux Fresques Omayyades.
- Zaki Muhammad Hassan: Kunuz el-Fatimiyyin.
- Ars Islamica, IX, 1942.
- Bulletin of Metropolitan Museum of Art, XXXIII (1938).
- Photographs of the Ceiling of Capella Palatina at Palermo (Warburg Library).
- Syria, III, PP. 177 - 213 (Breasted Peintures de l'époque Romaine dans le desert de Syrie).

Abbreviations:

Survey: Pope, A Survey of Persian Art.

Warburg: Warburg Library, Photographs of the Ceiling of Capella Palatina at Palermo.

(1) «And they (i.e. the Jinns) made for him (i.e. Solomon) what he pleased of chambers, and images (تماثيل) and dishes like troughs and firm pots» Seba, 13.

of the religious subjects (Pl. 717) are depicted in non-Islamic style[1] and these were undoudtedly undertaken by Western Christian artists. These pictures, however, contain geometrical and floral decorations (Pls 709, 710) typical of Islamic art and could be prototypes for the more complicated geometrical plant and animal ornaments of later periods in Islamic world[2]. What interests us here is the style connected with Fatimid, Samarra and Sasanian paintings[3]. So the Sasanian, Samarra and Fatimid styles are represented here in various animals, birds (Pls 711, 719), dancers, musicians (Pl. 714) etc.. Yet we notice that the style which had been very stiff, flat and hard in Samarra and in Fatimid Egyptian paintings reveal in Palermo pictures much more movement and feeling. For example, while the picture of the dancers[4] (Pl.555) shows the stiff Samarra type, it had in palermo paintings (Pls 712, 713, 716) more movement and more complicated gesture. The same observation could be applied to pictures of birds[5] (Pl. 312). Moreover, beside this Samarra type, there is a rather sketchy type of painting which can even be found beside Samarra style in one picture[6]. This new type reveals movement and life in its strokes of line and impressionistic appearance. Such style possibly exercised some influences on the art of drawing in Italy. This sort of sketchy manner can be seen in many pictures[7]. Besides, we find here more complicated subjects (Pl 717) and crowded compositions which may have influenced Islamic miniature painting.

Thus, we have seen that the Islamic painting which is known to us for the first time in Qusayr ᶜAmra in Hellenistic type with some Sasanian inspiration had been gradually attracted towards the Eastern part of the Islamic world until it was almost absolutely submitted to the Persian influence in Samarra from which it spread to various parts, such as Egypt during the reign of the Fatimid caliphs who extended the Isla-

---

(1) Warburg, No.26980.

(2) cf. e.g. Memluk star and a bronze Memluk door with plant and animal decorations. Plant scrolls with animals were seen in Qusayr ᶜAmra. Creswell, op. cit., I, Pl. 50b.

(3) Here are some comparisions:

a) cf. Warburg Library Photographs, Nos 2884, 2921 from the second ceiling, with Zaki M. Hassan, op. cit., Pl. 5.

b) Birds in warburg. Nos. 2862, 2879 are similar to Fatimid birds, Zaki M. Hassan, op. cit., Pl.4.

c) cf. Warburg, No. 2859, with Ars Islamica, IX, fig. 19.

d) cf. Figures in warburg, No. 2936, with those in Samarra and Sasanian art.

e) cf. Warburg, No. 2930, Samarra Priest (Herzfeld, op. cit., Pl. 63).

f) cf. Warburg, No. 2855 with Samarra and Sasanian art.

(4) Warburg, Nos 2836 and 2899.

(5) Warburg, No. 2893.

(6) Warburg, No. 2878.

(7) e.g. Warburg, No. 2852, 2894, 2924 etc.

Egypt (Pls 310 - 312). These frescoes probably date from the 10th century. They consist of niches with plant ornaments, geometrical decorations and scrolls. somme of them have human figures, animals and birds.

These frescoes are nearly an extension of Samarra style (Pls 550 - 557) and show at the same time influences from Nishapur and Iran which must have influenced Samarra before, e.g. the seated figure with a cup in his hand(1) (Pl. 311). The heads are obviously an extension from Samarra type(2) (Pls 550 - 557). The birds (Pl. 312) are similar to some Samarra birds(3) (Pl. 557) as well as motifs facing each other(4) (Pl. 555). The leaf with three lobes(5) was used in the Sasanian carvings and relief decoration(6) as well as in Samarra paintings(7). The ornament between the two birds in the scrolls(8) (Pl. 312) was first used in Sasanian relief sculpture on a grand scale(9), then was simplified and applied to painting in Nishapur(10), and in decorative art(11). Again the dotted frames (Pls 310 - 312) are Sasanian and of Samarra type (Pls 553, 554, 556, 557).

But although it is obvious that the Fatimid paintings are an extension of Samarra type, the style of painting which had reached its most linear and flattest stage in Samarra began here to show an interest in roundness by means of the contrast between colours(12), as well as the use of curving lines, e.g. in the turban(13), (Pl. 311). These characteristics may be due to hellenistic influences in Egypt.

These motifs would be more obvious in paintings on the ceiling of the Capella Palatina at Palermo (Pls 709 - 719), which were commissioned by the Norman king Roger II. They were painted according to the Fatimid style and consequently, they are an extension of Samarra and Fatimid paintigns. The fact that they are framed with kufic inscriptions (Pls 709, 710) leaves no doubt that they were executed by Islamic artists. The subjects of the paintings are both secular and religious. Most

(1) Zaki Mohammad Hassan, op. cit., Pl. 5. cf. Survey, 208, 230.
(2) Zaki Mohammad Hassan, op. cit., Pls. 3,4. cf. Herzfeld, op. cit., Pl. 71.
(3) Zaki Mohammad Hassan, op. cit., Pl. 4, cf. Herzfeld, op.cit., Pls. 12,23.
(4) Zaki Mohammad Hassan, op. cit., Pl. 4, cf. Survey, 123, 222, 224, 232, and V, Pl. 604.
(5) Zaki Mohammad Hassan, op. cit., Pls. 3,4.
(6) Survey, 172.
(7) Herzfled, op. cit., Pl. 14.
(8) Zaki Mohammad Hassan, op. cit., Pl. 4.
(9) Survey, Pls 137, 167.
(10) Dimand, op. cit, fig. 12.
(11) Survey, V, pls 556, 564, 593b.
(12) Zaki Mohammad Hassan, op. cit., Pls 4,5.
(13) Ibid., pl. 5.

Hellenistic influences are not so clear. Yet, we notice traces of Greek names and some hellenistic influences in the the profiles of some figures and in the movement of dancers.

Aramaean:

The Aramaean influence is seen in the origin of the names «Muflih» and «Mushmis» (Pls 556, 557). The Cornuncopia(1) is compared with the great acanthus scrolls in the mosaics of the Dome of the Rock (Pls 49, 50), and with the Cornuncopia(2) and the scrolls with animals in Qusayr cAmra paintings (Pls 467 - 474).

Thus, we notice in samarra paintings that the Sasanian influences are predominant. This is explained by the fact that the Abbasid family was mainly inspired by the Persian civilization. It is no wonder that the Islamic people preferred the Persian civilization to the western Christianity because of easier communication and friendly relations. Even the hellenestic influences in Samarra paintings are suggested by Herzfeld to have come through Persia from hellenistic Bactria which maintained the hellenistic traditions since the conquest of Alexander the Great.

The Islamic style of painting, which had begun in Qasayr cAmra (Pls 467 - 474) with a kind of roundness in some figures, lightness in the movements and modelling of the bodies, developed in Samarra paintings (Pls 553 - 557) to an absolutely linear flat and more decorative style. This style became the principal type in the Islamic world and spread its influences to Fatimid Egypt (pls 310 - 312) in the 10th century and through it to Palermo in the Capella Palatina paintings (Pls 709 - 719) in the 12th century. On the other hand it is suggested that these paintings which are mainly an extension of Nishapur pictures were the origin of the famous arabesque type for their linearism and decorative characteristics. Samarra inspired Egypt before the Fatimid rule as Samarra stucco decorations are (Pls 558, 1291 - 1293) clearly represented in the mosque of ibn Tulun (Pls 114 - 122). Moreover, some of the decorative motifs in Samarra paintings (Pls 550 - 557) were used in the stucco decorations of the same mosque(3) (Pls 114 - 122).

Fatimid Paintings in Egypt: (Pls 310 - 312):

Beside the fragments of miniature paintings dating from the 9th to the 11th centuries in the collection of Archduke Rainer in the National Library in Vienna (Pls 1301, 1303, 1309), some mural paintings were discovered in a Fatimid bath in

(1) Creswell, op. cit., II, Fig. 192; Herzfeld, op. cit., Pls. 12 - 14.
(2) Creswell, op. cit., I, Figs 98 - 109 and 177 - 181.
(3) cf. Herzfeld, op. cit., Pl. 50 with Creswell, op. cit., II, Pl. 103 a.

by Herzfeld, and unforetunately lost during the first world war. The only source for studying these paintings is his book «Die Malereien von Samarra.» most of them were found in the Harem's halls in the Jausaq al-Khaqani (Pl. 550) and belong to al-Mu^c^tasim 836 (221 H.). These pictures consist of the following:

1. Dancers (Pl. 555) and house women in square and octagonal fields,
2. Half nude women,
3. Women hunters (Pl. 553),
4. Women dancers and musicians (Pl. 555),
5. Figures on landscape background with birds and animals,
6. Scrolls with figures and animals (Pls 553, 554),
7. Animals, birds, fish and plants,
8. Men below arches (Pls 556, 557),
9. Priests (Pl. 556) men and women some of which with Arabic words such as «Muflih» and «Mushmiss» (Pls 556, 557).
10. A person carrying a cow on the shoulders (Pl. 554),
11. Friezes and borders (Pls 553, 554, 556, 557)
12. Traces of Greek names,
13. Two friezes of stucco reliefs representing two tiers of camels on blue background.

Origins

It is quite obvious that Samarra paintings are very greatly influenced by the Sasanian art. Such influences appear in some of the subjects and in the style. As to the subjects we notice the following similarities:

The picture of a figure carrying an animal on the shoulders (Pl. 554) may represent the second half of the story of Bahramgur and Futna. It may, however, represent also a Christian subject, i.e. the Good Shepherd. The priests (Pl. 556) may be Manichean priests as the word «Mushmiss» indicates the second rank in the Manichean religion. But at the same time they may be Christian as «Mushmiss» (Pls 556, 557) is a rank in the clergy and it is of Aramaean origin. The stylistic influences are, however, more distinct: e.g. These influences are obvious in the picture of the dancer[1] (Pl. 555) The frieze with animals suggests[2] Qusayr ^c^Amra frescoes of a person riding an animal[3], animals: and brids, a tiger[4], a duck with a ribbon[5] (Pl. 557), friezes of camels[6], frames and friezes[7] etc... The symmetry as in the dancers (Pl. 555) is Sasanian.

(1) Herzlefd, op. cit., Pl. 2. cf. Ars Islamica, Pl. 114.
(2) cf. Qasyr Amra; Survey, 207, 208, 230.
(3) Herzfeld, op. cit., Pl. 6. cf. Survey, 95.
(4) Herzfeld, op. cit., Pl. 6. cf. Survey, 204, 208.
(5) Herzfeld, op. cit., Pl. 49. cf. Survey, 215.
(6) Herzfeld, op. cit., Pl. 76, 59. cf. Survey 91, 92.
(7) cf. Survey, 177, 200.

wonder that the Sasanian Style was getting more and more important as there was an existing school of Persian painting at that time as proved by the pictures found in Nishapur.

These frescoes, however, are associated with the Umayyad art. This is noticeable in comparing the decoration in the spandrels of the first fresco with some mosaic decoration in the Dome of the Rock[1] (Pls 49 - 54), and in comparing the decoration in the field of the second fresco with the decorations on the triangles of Mshatta (Pl. 479). Moreover, the second fresco bears great resemblance to paintings in Qusair ᶜAmra (Pls 464 - 474).

Early Abbasid Paintings at Nishapur:

These are of two kinds: monochrome and polychrome. The monochrome painting in Teheran museum is a picture of a hunter on a horseback. It may belong to the end of the 8th century or the beginning of the 9th century. The polychrome group contains pictures in plaster of vases[2], niches and fragments of human and devil faces[3]. These paintings could also be attributed to the same period. In these pictures we find that the facial characteristics and the decorative floral elements such as the branches of three roses on stems[4] are purely Iranian, while the fragments reveal the Hellenistic tradition of naturalism. At Teppe Madrasa were found wall paintings consisting of square panels with various compositions of plants and abstract motifs[5]. There were also at Nishapur polychrome plaster niches which contain composite vase motifs and scrolls with palmettes and half palmettes[6]. These decorations represent the pre-Samarra style noticed in Raqqa[7] (Pl. 543), Baghdad[8] and Syria[9] and in the painted wooden panels at the mosque in Kairawan[10]. Some of the plant ornaments here will be used in the Fatimid paintings[11] (Pls 310 - 312). These various paintings show the existence of a school of mural paintings in Iran using native types, yet Sasanian and Classical influences are still noticed.

Samarra Paintings: (Pls 552 - 557).

These pictures were discovered

(1) Creswell, op. cit., I, Figs, 233-4, P. 201, and Figs 260-1, P. 209.
(2) the Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, 33 (1938), Figs 4 and 5.
(3) Ibid, Figs 7-9.
(4) Ibid, Fig. 5.
(5) Dimand, A handbook of Muhammadan Art. Fig. 11, P.22.
(6) Ibid, Fig. 12.
(7) Ibid., p.86.
(8) Creswell, I, op. cit., Pl.1.
(9) Ibid., 25.
(10) Ibid., II, Pl. 50.
(11) cf. Zaki Mahammad Hassan, Kunuz el-Fatimiyyin, Pl. 4.

rated with plants. On the lower part below the medallion are the remains of pictures of animals, birds and plants. the whole picture is again bordered with scrolls of plants and bunches of grapes.

Origins:

The first fresco (Pl. 486) reveals many Sasanian characteristics: e.g. the scene of the gazelle hunt[1], the position of the two arms and the complicated pose of the gazelle. Even the subject of this scene may be a representation of the first half of the story of Bahram Gor and his concubine Futnah or Azada (Pl 837). the second half may be represented in paintings of Samarra (the figure carrying an animal) (Pl. 554). The musicians (Pls 471, 472) can only be derived from Persian art. They are dressed in Persian costumes[2]. The decorative motif of the border (Pls 468, 470) is Persian[3]. The corner decorations on the spandrels of the arches could be compared with those of Kala-i-Kuhva[4].

Yet here we can notice the Syrian influence represented in the horseshoe arches[5] (Pls 465 - 472). This kind of arch is found in the great mosque of Damascus (Pls 493, 494) (the arches of the transept and the lower arches of the arcades). This horse-shoe arch may be originated in Persia[6] or in India. It had its true form, however, in Spain (Pl. 673) and North Africa (Pl. 659) during the Islamic period. The medallion with its allegorical figure (Pl. 487) could be compared with the Byzantine mosaics in Antioch which were most probably borrowed from Greco Roman models. The decorative elements (Pls 486, 487) such as the scrolls of plants and fruits are frequently seen in the art of Christian Syria. They bear some similarity to those at Qusayr ᶜAmra[7].

However, we can not ignore the Sasanian influence in this fersco. It is represented in the dotted frame of the medallion[8] and in the gazelle[9]. Moreover, the type of the decoration of the border (Pls 486, 487) may be borrowed from Persian prototypes[10], and so we find here that the Sasanian influence has gained more ground and has become of equal importance with the Syrian one if not more. Both styles, howerver, are used side by side without any noticeable confusion. It is no

(1) cf. Sarre, Iranische Felsreliefs, P. 21.
(2) cf. Survey, Taqi Bustan, 164; Silver Plates, Survey, 230.
(3) cf. Sarre, op. cit., 210.
(4) Herzfeld, Tor von Asien, PP. 117 - 119, Fig. 36; Survey, 114, 223 b.
(5) cf. Creswell, op. cit., II PP. 137 - 9, Fig. 78.
(6) Creswell, op. cit., I, Fig. 75.
(7) Ibid. Pl. 50.
(8) cf. Survey, 200.
(9) cf. Survey, 214.,
(10) cf. Herzfeld, Malerei, P. 27 and Survey, 204.

The depicting of Chosroes after his death and the fall of his kingdom reveals a Persian infleunce. This picture may be a free imitation of a Sasanian origin.

- The animals and the plants (Pl. 470) reveal the Sasanian art.

- The picture of some animals in front of a tree (Pl. 470) is Sasanian[1]. The decorative ornaments have a Persian character[2] (plant scrolls with animals).

From the previous comparison, it is noticed that the predominant characteristics are those of Hellenistic Syria. We can not, however, ignore the clear Sasanian and Persian influences which are not, as it was suggested secondary or previous characteristics of the Hellenistic art of Syria. As a matter of fact, in Qusayr ᶜAmra frescoes, the Sasanian influence appeared very clearly. The Hellenistic Syrian style should be the most predominant in the painting of Quayr ᶜAmra as it is a Syrian building. But we have to bear in mind that the building no longer belongs to a pure Hellenistic Christian Syria, but it belongs to Syria which became the capital of a very wide empire, and subsequently had to accumulate various influences from different parts of the Islamic empire.

The next influence, which began to appear here, is that of Persia. Nishapur excavations have shown that it was alive and vivid. Its domination increased until it became the sole style of painting in most parts of the Islamic world and perhaps influenced the western art through the paintings of the Capella Palatina in Palermo (Pls 709 - 719).

The next stage of the integration of both styles is illustrated in the two frescoes discovered at Qasr el-Ḥair al-Gharbi in palmyra (Pls 485 - 488). These frescoes were discovered in 1936. Both of them are rectangular and in a rather good state, although their lower parts are nearly destroyed. They were carried to the National Museum in Damascus. The first one[3] is divided into three horizontal parts: In the Uppen part are two musicians below two arcades. In the central section is a horseman shooting an arrow onto a gazelle (Pl. 486). In the larger and lower part are remains of figures and animals which may partly represent hunting scenes and partly a farmer returning home with his cattle or a hunter with his prey. The whole picture is bordered with decorations. The colours of the picture are rather brilliant. The second picture[4] has in its center a medallion with the picture of a woman in frontal pose holding in both hands a scarf full of fruits (Pl. 487). In the upper part are two persons on a background deco-

(1) cf., Greswell, I, op. cit., Pl. 49 with Survey, 177, 204, 228.

(2) cf., Greswell, I, op. cit., Pl. 50 b. with Survey, 215.

(3) Schlumberger, Deux Fresques Umayyades, Pl. A.

(4) Ibid., Pl. B.

5. Dancers, nudes, workers etc. (Pls 468,470).
6. Allegories (Pls 471, 472).
7. Sky and stars (Pls 473, 474).
8. Different birds, animals and decorative plants (Pl. 470).

Origins of these paintings can be classified as follows:

Hellenestic:

The Greek themes such as the four personifications of Poetry, History, Philosophy and Victory, labelled in Greek.

- The three ages of man (Pl. 470).
- A winged cupid (Pl. 471).
- Some figures with rather free movement and non-frontal poses (pls. 468 - 469).
- Diaperies and laurel garlands[1] (Pl. 469).

Palmyra:

The costume of one of the dancers[2] (Pl. 470) is similar to that of an angel at Palmyra, Salihyya[3]. There is some similarity between some pictures of Quṣayr ᶜAmra (Pls 468, 474) and those in the Synagogue at Palmyra[4].

Madaba:

The lozenge diaper[5] on the vault of the room «D» (Pl 470) reveals a treatment of mosaic pavement at Madaba[6] (c. 50 miles from ᶜAmra).

Syria:

Architecture in the background and niches with their spiral columns (Pls 466 - 472) are Byzantine (Qalb Louza, Delphi).

Persian:

The picture of the Enemies of Islam (Pl. 467) was clearly inspired by Persian art. It contains six figures in two tiers behind each other. Names of four of them in Arabic and Greek were still readable. They are Kaiser and Kisra, in the front tier and probably Rodorik and Negus in the back tier. It is suggested that the last two names were the names of the emperor of China and one of the Turkish kings. Those could be considered as the enemies of Islam in general and of Al-Walid in particular, and thus accordingly one can date the building to Al-Walid's reign.

Sasanian:

The arranging of figures in lines (Pl. 466), and the raising of the hands are sasanian signs of homage[7].

(1) Creswell, Early Muslim Architecture, I, figs on PP. 50 a and 51b.
(2) Ibid., I. Pl. 49.
(3) Ibid., I. fig 317, Facing. 282.
(4) e.g. cf. Dancer with Pl. I (Ibid.), Animals (Pl. LVI), painting of an animal in front of a tree (pl. LXI) This order is typical of Persian art.
(5) Ibid., I, Pl. 49.
(6) cf. Revue Biblique, 1892, fig. on. p. 118.
(7) cf. Bis-Tun and Naqshi Rustam, Naqshi Rajab, and Shapur.

Painting in Islam before the year 1200(*)

The known paintings in Islam before 1200 are very few and mainly mural. Illustrated manuscripts known to us belong to the 13^{th} century. The early mural paintings, however, are very important both from the historical and theoretical points of view. Historically they may reveal to some extent the characteristics and development of Islamic art and show its different origins and sources. There are mural paintings both in fresco and mosaic.

The Islamic paintings in fresco discovered from that period are as follows:

1. Frescoes of Quṣayr ᶜAmra probably from the early 8^{th} century (Pls 464 - 474).
2. Two Umayad frescoes at Qaṣr el-Ḥair el-Gharbi, built by Hishām (Pls 485 - 488).
3. Wall paintings in Nishapur (not later than the beginning of the 9^{th} century).
4. Samarra paintings especially at Jausaq al-Khaqani (in th first half of the 9^{th} century.) (Pls 550 - 557).
5. Frescoes discovered on the walls of Fatimid bath (probably in the 10^{th} century) (Pls 310 - 312).
6. Decorations on the ceiling of the Capella Palatina in palermo (in the second half of the 12^{th} century) (Pls 709 - 719).
7. Some Iranian wall decorations (probably in the 12^{th} cent.) (Pls 1368, 1369).

- Qusayr ᶜAmra Frescoes (Pls 464 - 474): Qusayr ᶜAmra was discovered in 1898 by Musil and most probably built by al-Walid between 711 or 712 and 715 A.D. Its frescoes are very important as they are the earliest Known Islamic paintings which display many subjects such as:

1. The Caliph on his throne (Pl 467).
2. The enemies of Islam (Pls 468, 469).
3. Hunt scenes (Pl. 471).
4. Bathing scenes (Pl. 468).

(*) A Seminar at the Courtauld Institute, London University, 1950.

Contents of Volume 3

First Edition 1999

AWRĀQ ŠHARQĪYA
PRINTING - PUBLISHING - DISTRIBUTION
BECHARA EL-KHOURY STREET - TAMARA Bldg. Cable: DISTLEVAN
P.O.Box: 3031/11 - BEIRUT - LEBANON - PHONE: 656657 - FAX.: - 656658

Dr. HASSAN EL-BASHA
Proffessor of Islamic Art
AT CAIRO UNIVERSITY

ENCYCLOPEDIA
OF ISLAMIC ARCHITECTURE, ARTS & ARCHEOLOGY

VOLUME 3

AWRĀQ ŠHARQĪYA

ENCYCLOPEDIA
OF ISLAMIC ARCHITECTURE, ARTS & ARCHEOLOGY

يقدم أ. د. حسن الباشا عصارة أبحاثه ودراساته في خمسين سنة كاملة في مجال العمارة والآثار والفنون الإسلامية في هذه الموسوعة. اذ تشمل المجموعة الكاملة لما كتبه. منذ سنة ١٩٥٠، ففيها حوالي مائتي بحث باللغة العربية وخمسين بحثا باللغة الانكليزية تمتد على مساحة زمنية واسعة من عصر ما قبل الاسلام إلى العصر الحديث محتوية على محاور عديدة كالفن الإسلامي عامة، والعمارة الإسلامية في مصر وخارجها (مع ترتيب بحوثها حسب البلدان)، متناولة لمختلف الفنون كالصور الجدارية والمخطوطات. وفنون الخط والتذهيب والتجليد وصولا الى الزخرفة في السجاد والخزف والزجاج والمسكوكات الى كثير من المواضيع التي تضمها ثنايا هذه الموسوعة الفريدة.

ومما يزيد من قيمتها العلمية أن أ. د. حسن الباشا يدرس في كل موضوع من مواضيعه تأثيره وتأثره بأوروبا والشرق الأقصى. كما ذيلت الموسوعة بمجلدين خاصين باللوحات والصور التوضيحية ممتدة على فضاء ١٨٥٠ لوحة مرتبة موضوعيا وزمانيا، فضلا عن كشافات باللغة العربية والانجليزية تشتمل على أكثر من ألفي مدخل مرتبة هجائيا.

وتبقى الكلمة مهما طالت لا تفي موسوعة من مجلدات خمس حقها. خاصة إذا كانت ثمرة خمسين سنة من البحث العلمي المتواصل.



Dr. HASSAN EL-BASHA
Professor of Islamic Art
AT CAIRO UNIVERSITY

ENCYCLOPEDIA OF ISLAMIC ARCHITECTURE, ARTS & ARCHEOLOGY

VOLUME 3

AWRĀQ SARQĪYA